

Inversión del tópicos del *beatus ille* en *La ciudad ausente*¹

180



Ana María Barrenechea²

He elegido tratar esta novela de 1992 porque la considero como un texto paradigmático de la narrativa de finales de nuestro siglo (y quizá – ¿será mucho decir? – de nuestro milenio).

Dadas las limitaciones de desarrollo, prefiero profundizar en un punto aparentemente lateral, pero significativo, en esta obra tan compleja. La vieja tradición europea que exalta la vida “natural” y

¹ Este trabajo fue publicado en *Ricardo Piglia*, edición al cuidado de Jorge Fornet, serie Valoración Múltiple. Bogotá: Casa de las Américas, 2000.

² Doctora en Literatura por el Bryn Mawr College (Buenos Aires, 1913 – 2010).

armoniosa del campo en oposición a la vida corrompida por la fiebre del oro y la alineación ciudadana tuvo su eco en Hispanoamérica, en sus manifestaciones populares o cultas, especialmente en los centros más importantes de la Colonia³. Junto a ellas se desarrolló una literatura de la vida rústica, en especial de la ganadera: la de los gauchos en la Argentina y la de los llaneros en otras regiones del Nuevo Continente, con altibajos evaluativos.

Historia del gaucho y de la literatura gauchesca

Después de la larga historia de exaltación y vituperio del gaucho⁴, de su utilización en las guerras de la independencia, en la defensa de las fronteras con los indios y en la lucha de la Triple Alianza contra el Paraguay, o en el trabajo ganadero de los arreos y saladeros hasta la división de la inmensa llanura por el alambrado; desde la aparición de la literatura gauchesca en verso y prosa o de los relatos de viajeros hasta el ascenso del *Martín Fierro* a obra canónica a través de la voz de Ricardo Rojas, y también la disonante de Ezequiel Martínez Estrada, llega el tema del gaucho, en 1926, a una especial culminación.

El proyecto de Ricardo Güiraldes

El proyecto de Ricardo Güiraldes fue a la vez literario y político (sin duda de una política cultural).

Era hombre de París (amigo, desde 1919, de Valery Larbaud, quien apoyó con entusiasmo a James Joyce y se relacionó con escritores sudamericanos, mientras buscaba ser conocido y editado él mismo en periódicos y empresas latinoamericanas) y también era hombre de San

³ Para la tradición del topo y su bibliografía, cfr. Avalor-Arce 1974; Hardin 1979 (que aunque restringido a literaturas en inglés, salvo *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, llega hasta textos contemporáneos); Beverly 1985. Es indudable que la *Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Quijote* de Cervantes son el ejemplo más fulgurante, en su conjunto, de la inventiva posible en tratamientos, registros y situaciones de la narrativa pastoril (que solo agrega nuevos enfoques desde el advenimiento del romanticismo). Para la época colonial americana interesa – entre otras – la mezcla de hablas indígenas, africanas, rústicas, criollas y mestizas en festividades religiosas y oficiales profanas. Cfr. por ejemplo, la bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁴ Para juicios sobre el gaucho y la literatura gauchesca cfr. Rodríguez Molas, 1968; Ludmer, 1988; Prieto, 1988.

Antonio de Areco (es decir, de un pedazo de pampa cercano a Buenos Aires, propiedad de una familia tradicional de estancieros, un lugar donde la imprenta de Colombo podía producir ediciones artesanales exquisitas).

Güiraldes quería coronar, renovando con un libro contemporáneo, esa larga tradición de literatura de temas gauchescos. Sería un libro paradigmático que uniría la figura condensadora de nuestra esencia argentina con la escritura nueva más prestigiosa. Aunque no tan nueva, porque no se trataba de la experiencia joyceana del *Ulysses* (1922) que ya conocía Borges⁵ ni de la ruptura surrealista de Breton (1924), ni de cualquiera de las vanguardias, sino de una narrativa gauchesca emprendida con la escritura impresionista, más cercana a la de los Goncourt.

Esa exaltación esencialista está sintetizada y, al mismo tiempo, potenciada al máximo en la dedicatoria de la novela:

182

A Vd., Don Segundo.
 A la memoria de los finados: Don Rufino Galván, Don Nicasio Cano y Don José Hernández.
 A mis amigos domadores y reseros: Don Víctor Taboada, Ramón Cisneros, Pedro Brandán, Ciriaco Díaz, Dolores Juárez, Pedro Falcón, Gregorio López, Esteban Pereyra, Pablo Ojeda, Victorino Nogueira y Mariano Ortega.
 A los paisanos de mis pagos.
 A los que no conozco y están en el alma de este libro.
 Al gaucho que llevo en mí, sacramento como la custodia lleva la hostia. R. G. (GÜIRALDES, 1991)⁶

Entre los casi infinitos e imprevistos textos con los que dialoga Piglia, están como telón de fondo los que constituyen la literatura pastoril, desde el helenismo griego hasta los de nuestra literatura gauchesca en prosa y verso, pero fundamentalmente y en forma explícita aparece el *Martín Fierro* y también el *Don Segundo Sombra*.

⁵ Borges anunció la publicación de *Ulysses* en *Inquisiciones* (1925), jactándose de ser quizás el único argentino que lo había leído y diciendo que se lo llevaba al sur. El poema "Jardín", incluido en *Fervor de Buenos Aires* (1922), consigna su estadía en Yacimientos del Chubut, lo cual retrotrae a esa fecha su lectura. Vuelve favorablemente sobre esa obra en *El Hogar*, 5 de febrero de 1937 (p. 35), y rechaza sin remedio *Finnegans Wake*, el 16 de junio de 1939 (p. 203). Estos trabajos fueron reproducidos en Sacerio-Gari y Rodríguez Monegal 1986.

⁶ Cito según texto establecido por Élica Lois, p. a.

Todos figuran trastornados, transformados, historizados y vueltos a dispersar para tejer nuevas redes, donde irrumpe Lucía Anna Joyce (y con la resonancia de su obra creadora, el padre James Joyce, su *Ulysses* y su *Finnegans Wake*)⁷.

El relato de la ciudad y de la voz que cuenta

Nos introducimos en un texto en el que abundan narradores y personajes desarraigados, marcados por los adjetivos “delirante”, “acomplejado”, “lunático”, “obsesivo”, “loco”, “maniático”, “paranoico”, personas que no se sabe si son víctimas acorraladas o gentes lúcidas – “cada uno fingía ser una persona distinta” (PIGLIA, 1995, p. 14). Todos viven en una Buenos Aires de lugares puntuales (“el Hotel Majestic, Piedras y Avenida de Mayo” [p. 13]; o el diario *El Mundo* [p. 10], que ya no se publica pero existe porque Roberto Arlt escribió para él y en él sus *Aguafuertes Porteñas*; o plazas, calles, teatros que todo porteño conoce: Constitución, Corrientes, Leandro Alem, el Maipo)⁸. Una ciudad bien concreta y a la vez irreal, cotidiana y amenazante; mezcla de datos verdaderos e inventados; actual, anterior, futura y fuera del tiempo; con varios pisos superpuestos, como ocurre en la película *Metrópolis*⁹. “Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza” (p. 14). En este lugar pudo vivir antes Macedonio Fernández, cerca de Tribunales, y hacer fotografías Grete Stern (aquí Grete Müller, en los sótanos del Mercado del Plata o en las galerías del subterráneo de 9 de Julio). Grete Müller, “investigando *imágenes virtuales*, había encontrado la forma de retratar lo que nunca se había visto” (p. 80). También desde allí (p. 81) teje otra red aludiendo al relato “La isla”, el lugar de una “ficción

7 Para la vida de Lucía Anna y James Joyce, su padre, cfr. una obra que sin duda conocía Piglia: ELLMANN, 1987. (Agradezco a la profesora Laura Cerrato el préstamo de la edición francesa y las observaciones sobre la información acumulada por Ellman.)

8 Para la atención al detalle en las artes, el psicoanálisis y la literatura detectivesca, cfr. GINZBURG, 1983 o 1989.

9 Cfr. SHARPE, 1990; AUGÉ, 1996; CERTEAU, 1990 (que al tratar problemas de espacio los relaciona, entre otras cosas, con todo relato y en especial, con el de viajes, como ocurre en *La ciudad ausente*). Para este tema cfr. PRIETO, 1996. Puede leerse con provecho – porque aunque su obra trabaje el espacio de modo diferente al de Piglia, no resulta totalmente ajeno – PEREC, 1974.

virtual” sobre el lenguaje y sus poderes de eternizar a los muertos (pp. 118-134), y a la isla del Tigre, es decir, al último capítulo de *La ciudad ausente* (“En la orilla” [pp. 135-168]). Especialmente, en su última página se reúnen Grete, sus fotos, las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, Macedonio, su mujer, el Museo y la Máquina, Ada Eva María Phalcón, la cantante que se hace monja, Lucía Anna Joyce (el vago recuerdo de Kafka) y Joyce mismo con su *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle, y el río Liffey, que aún sigue corriendo a morir en la bahía de Dublín.

Así se amplía el espacio de Buenos Aires al Gran Buenos Aires, y desde éste al espacio de Occidente, por un ademán de deixis textual, unido a un reconocimiento de tiempos recursivos y, a la vez, trastocados, de “trama fracturada” (p. 86), que al decirse se autodesignan (pp. 154-155). La voz y la imagen de la ciudad se “acuerdan” (es decir, sonido y visión rememoran y concuerdan), tejen redes de conexiones pero también se proyectan hacia espacios y acciones y momentos diferentes, como desfasados.

Junior y Lucía Joyce introducen los topoi ciudad/campo

En esa ciudad empieza el segmento que me interesa desarrollar, el de un topo que cuenta con siglos de historia en la literatura, retomado ahora a finales del siglo (o del milenio). Ocurre cuando Junior, el periodista detective en busca del Museo y de la Máquina de Macedonio, llega al hotel Majestic y se enfrenta con Lucía Joyce, la nueva (per)versión de Lucía Anna. Ambos confiesan venir de la provincia y ambos muestran la cara deformada y absurda del *beatius ille* total y disparatadamente invertida como en un vuelco pero con unas “codas” burlonas:

[Fuyita] Decidió mandarme a Entre Ríos, ¿te das cuenta? Dice que yo acá estoy muy junada. Pero te das cuenta de lo que me quiere hacer, que me quiere enterrar en vida. [...]

—Es lindo el campo —dijo Junior—. Podés criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas. (PIGLIA, 1995, p. 23)

—¿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. [...] Son todos drogadictos, en el campo. Alucinados.

—Sí —dijo ella—. Lo que yo digo. En el campo no duermo. Para donde uno mira hay droga y basura. (PIGLIA, 1995, p. 24)

[Junior] —¿De dónde sos?

—De aquí, siempre viví en este hotel, soy la nena del Majestic. Pero vengo de Río Negro. [...] En la provincia hay mucha heroína, en el campo [...] andan con los sulkys, los chacareros italianos la llevan escondida en las botas [...]. Me fui del pueblo que te la venden hasta en los kioscos de chicle y vine a la Capital [...]. Empecé a tomar ahí. Tomaba anís Ocho Hermanos, me acuerdo, al principio. (PIGLIA, 1995, pp. 25-27)

Al mismo tiempo, la presencia de Lucía Joyce, en contrapunto con los *topoi* de “ciudad/campo”, introduce – aun en su metamorfosis discordante y precisamente por eso mismo – la apertura a otra red de alusiones: las que instalan a Lucía Anna Joyce y a su padre (y las obras de quien revolucionó la narrativa europea con *Ulysses* y *Finnegans Wake*). A diferencia de lo que ocurre en la novela, en la ópera homónima de Piglia y Gandini el personaje de Lucía es patético, de una belleza trágica, por momentos insostenible. En cambio, en el relato de *La ciudad ausente* su tratamiento está “rebajado”, y hasta es grotesco y lastimoso. La hija de James Joyce, según la documentación reunida, tomó lecciones de canto pero prefería la danza y el dibujo, fracasó en sus amores y pronto se reveló como una esquizofrénica evidente, pero su padre – siempre afectuoso y preocupado por su salud – se negaba a reconocerlo¹⁰.

Lucía (Lucía Anna), reescrita e inscripta en el sistema novelístico de Piglia, cuenta a Junior su vida como cantante de boleros: “Bailé en el Maipo, yo, bajaba toda desnuda, llena de plumas. Miss Joyce, que quiere decir alegría. Cantaba en inglés” (p. 23). “Una vez viví en el Uruguay, canté en el Sodre, con eso te digo todo” (p. 28). “*Nosotros, que nos quisimos tanto* —cantó Lucía— *debemos separarnos... Nosotros*” (p. 29, cursiva del autor).

10 Sobre Lucía Anna Joyce, recuérdese a Karl Jung, que la trató algún tiempo y confesó en una entrevista con Ellman en 1953: “Lucía y su padre eran como dos personas que van a tocar el fondo del río, una cayéndose y la otra zambulléndose”. Sobre las creaciones verbales de Lucía, pensaba que sin darse cuenta imitaba las ideas y el lenguaje consciente del padre (ELLMAN, p. 334).

El encuentro de Junior con Lucía sirve en la novela de introducción, ostentosamente invertida, a los valores tradicionales de la dupla “ciudad/campo”. Sin embargo, dicha oposición se vuelve en seguida confusa e irreconciliable con los dos ejemplos de la red de microrrelatos producida por la máquina de Macedonio Fernández.

Pero Renzi habría contado antes el cuento

Renzi había recordado en las charlas de café sus experiencias de estudiante y, entre ellas, la de Lazlo Malamüd. Había intentado enseñarle gramática española para que pudiera dar una conferencia en la Universidad, lo cual lo habilitaría para ser allí profesor de literatura. Pero el catedrático húngaro, “el mayor experto europeo”, traductor del *Martín Fierro*, era incapaz de hablar con otro vocabulario y otras secuencias que las de la poesía gauchesca:

186

Era cómico, es cómico ver a alguien que no sabe hablar y trata de explicarse con palabras [...]. Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (PIGLIA, 1995, pp 16-17)

En este punto se interrumpe Renzi y salta a entregarle un casete a Junior, el de “La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (p. 17), y así esboza un gesto, una deixis al futuro del relato: “la grabación”. Y señala también a la misma novela que estamos leyendo como si fuera un *aleph* de ella y, a la vez, de toda la historia de la Argentina y del mundo, de la literatura nuestra y de la de todos, porque focaliza lo que busca y sabe cada escritor por serlo: “Los tonos del habla que vienen directo de la realidad”, aunque antes había comentado que unos pensaban que era cierto y otros, mentira, y luego agregará que hay miles de copias clandestinas de quienes resisten la opresión. Es así: porque nuestra mejor literatura y toda literatura que merece ese nombre, contó y contará el mismo cuento, el de la memoria personal y universal, pero será un cuento “que antes nadie había contado”¹¹.

¹¹ Pensemos también en Borges, quien a propósito de las fábulas, hizo decir al protagonista de una de ellas que los hombres “han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que

La(s) voz(es) que cuenta(n) la novela

Por una parte figura un sistema de numeración aparentemente “decimal” de los capítulos y subcapítulos o un hilo conductor que no tiene origen y es a la vez algo “duro, real”, aunque lo cuente un testigo. Por otra están las alusiones históricas – ese nivel que nunca falta en Piglia – y que cuando lo ordena el lector, aunque parezca diseminado, puede remontarse al polvo del desierto formado por los huesos de las matanzas de indios (PIGLIA, 1995, p. 10), pasar por las injusticias denunciadas en la primera parte del *Martín Fierro* y aceptadas en la segunda, cuando vuelve el protagonista del desierto y da consejos a sus hijos, o por las víctimas de las elecciones con voto cantado en los atrios de las iglesias en el siglo XIX, los viajeros ingleses, avanzada de los capitales ingleses y sus ferrocarriles, los asesinatos de anarquistas extranjeros que antes aparecen contaminando a un anarquista gaucho, las etapas de los conservadores que también usan la fuerza para explotar a los inmigrantes en ascenso, las del irigoyenismo, las de los levantamientos militares, las de Lugones padre y el policía torturador, Lugones hijo, las del peronismo en el poder y en la resistencia (Evita cacheteando a los ministros [p. 165] y, sin embargo, Perón hablando en cintas grabadas que se oían a destiempo y distorsionadas [p. 11] o embaucado por Richter, el científico nazi), hasta la época más cercana al proceso (la que fue vivida por el mismo Piglia, que quiso ficcionalizarla en clave, quedándose en el país, en múltiples claves en *Respiración artificial* de 1980) y ahora vuelve con otras voces¹², a decirnos “La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (p. 17).

busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (en “El evangelio según Marcos”, *El Informe de Brodie*, 1970); y en dicho relato, como en muchos otros, demostró que pueden renovarse aquellas que parecen intocables. Piglia, a su vez, hace lo mismo y lo convierte en un procedimiento básico e inagotable. Señalo dos ejemplos: el de la prostituta entresoñada por “El gaucho invisible”, que se refiere precisamente a la crucifixión de Cristo, y el de “La nena”, donde llega a tematizarlo extensamente, sobre la base de una tradición folclórica.

12 Conviene comparar el tratamiento de la historia argentina y las manifestaciones ideológicas, cuando Piglia escribe relatos novelescos o recoge textos críticos (por ejemplo, la colección de reportajes *Crítica y ficción* [PIGLIA, 1993a] o la atípica y significativa publicación de *La Argentina en pedazos* [PIGLIA, 1993b]). Piglia denuncia abusos contra el proletariado (campesinos y obreros) en diferentes tipos de obras, pero no lo hace de la misma forma. Algún crítico, aun ponderando *La ciudad ausente*, considera que los pasajes “didácticos” no la favorecen. Para la evaluación negativa del didactismo pueden servir de contraejemplo casos notables en distintos géneros, pero bastan las poesías de César Vallejo o el *Facundo*.

Pero ahora también se busca con otra perspectiva la voz que abarca un aspecto más general, cuando el hombre busca como escritor palabras y tonos para decirse y decirlo en cada momento – únicas, nuevas y compartibles – de su tiempo y de su tempo, junto con las de antes y las futuras, el ritmo de su relato, las voces de sus personajes y de sus lectores.

Técnicamente, habría que distinguir una voz autoral omnisciente y restringida (porque suma la suya a las de Renzi y Junior, a veces explícitamente). Al principio agrega sobre todo la de Renzi (“según Renzi” [p. 10], “dijo Renzi” [p. 11]), que cuenta la de Junior y la propia, con modalidad mezclada de estilo directo, indirecto o indirecto libre (este último en formas de *fluir de conciencia*). El todo constituye una masa “sonora” ambigua y fluyente, por unos momentos vertiginosa y por otros remansada, pero también cortada por marcas muy claras – interrogativas, exclamativas, introductorias, explicativas, resumidoras – para precisar sus diferencias, señalando las fuentes de la voz que también son las de la escritura. Hablo de “fuentes” como lugar de donde salen o desde donde son emitidas, no en el sentido tradicional de influencias; pero también pienso en el sentido moderno (¿bajtiniano?) de otras voces con las que dialogan.

Pasajes: cortes y deslizamientos

En la inquietante ciudad iluminada día y noche, el lector pasa del espectáculo de una alucinada busca-persecución periodística de pistas sobre el Museo y la Máquina de Macedonio Fernández a la primera microhistoria que se le entrega (la última que pudo grabarse con ella).

El tempo, el ámbito, las sensaciones opuestas que se interpenetran o se perciben irremediamente irreconciliables y separadas, pero por momentos indistinguibles o mezcladas, confusas, fundidas, alternan entre la crispación y la serenidad, la agresión o el apaciguamiento a la vez interno o externo. Por ejemplo, el personaje y el lector, arrastrados por la marcha suave del taxi, los sonidos del *walkman* que clavan en sus oídos la canción “Crime and the City Solution”, los reflectores de luz que barren el cielo. En la mano, una cosa segura, la grabación de la Máquina que es a la vez

[...] 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” pero “la historia circulaba de mano en mano en copias y reproducciones y se conseguían en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo. (PIGLIA, 1995, pp 30)

El personaje (Junior) y el lector vuelven al apaciguamiento del taxi que se desliza hacia el sur en un ámbito de niebla que desdibuja, acompañada por una voz narrativa oral, “el tono” de la última narración de la Máquina que es la primera que oyen.

Este tono que cierra la despedida de la entrevista entre Lucía Joyce y Junior sirve para entrar en forma ambigua, mezcla de lo apaciguador y lo inquietante, en la red de historias de la Máquina. Todo empezó sin empezar con el relato folclórico que remite a *Las mil y una noches*, hasta llegar a la “ficción virtual”, la clonación, la “realidad virtual” y el “hipertexto”, temas que dejaré para otra ocasión¹³.

Las dos primeras microunidades de *La ciudad ausente* son relatos gauchescos de la Máquina de Macedonio y de la máquina narrativa. En ellos la Edad de(l) Oro, el *beatus ille*, la literatura pastoril, el “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, vuelven a decirnos una y otra vez en forma recursiva la misma historia argentina en una metamorfosis que sólo Piglia podía concebir. Como Macedonio Fernández, Arlt y Borges, a su manera, quisieron que fueran las suyas.

De la ciudad al campo, de *La ciudad ausente* a la ausencia de la ciudad; de buscar a la Máquina a oír a la Máquina; de buscar el Museo a visitar el Museo; de penetrar en el infierno a descubrir que el infierno está en todas partes.

13 Scherezada aparece en *La ciudad ausente* (p. 46) y “La nena” figura como “la anti-Scherezada” (p. 57); también están las fórmulas “imágenes virtuales” (p. 80) y “ficción virtual” *versus* “realidad virtual” (pp. 47 y 147). María Inés Palleiro está desarrollando en sus investigaciones con relatos folclóricos, la formulación de mecanismos hipertextuales capaces de generarlos en forma de redes y variables. La novela de Piglia trabaja el relato con estas metáforas sugeridas por la actual revolución informática.

Los relatos clonados

Como vengo repitiendo, la red de relatos que produce la máquina alterna con la historia semidetektivesca de la busca incesante del Museo y de la Máquina de Macedonio, y ambas van confirmando la novela en orden aparentemente aleatorio, recursivo y con señales de proyección discrónica. En esa cadena diseminada, las dos historias que se leen desde este punto pueden pensarse como gemelas y pertenecen al “género gauchesco”, pero son de oralidad, escritura, tono, proceso de metamorfosis y condensación variables (esos famosos “nudos blancos”).

“La grabación”

“La grabación” (la primera, que era la última de la Máquina: dicha-grabada-oída-escrita-leída) pasa de ser un diálogo casi ininteligible entre Malatesta, un inmigrante anarquista italiano que se comunica en cocoliche y por señas o dibujitos, con Juan Arias, apodado el Falso Fierro, porque “cuando se quedaba sin palabras empezaba a recitar el poema de Hernández” (PIGLIA, 1995, p. 31).

Este premio de la historia, por una parte señala la forma invertida de la anécdota contada por Renzi sobre el académico húngaro (p. 15), pero por otra cuenta las luchas de paisanos y obreros en el campo, en los pueblitos, en cualquier lugar por la radio – voz y sonido – o por la televisión – voz e imagen.

Lo fascinante es que Piglia no cuenta siempre la misma historia ni con la misma voz, sino que viene dialogando con los lectores a través del relato breve, de la novela, el ensayo y la entrevista, con una gama inagotable de estrategias discursivas.

Con “La grabación” nos llega lo que a un hombre de campo le contaba “la finada mi [su] madre” (p. 32), hasta aquello de lo que fue [fui] testigo él [yo] mismo durante el Proceso militar. Sin poder olvidar al lector, sumergido en la trampa inventiva de la Máquina y el Museo macedoniano, porque eso es una parte de los microrrelatos fijados en un casete.

El curso de la narración se concentra en un punto que es un “*aleph* del horror”, al descubrirlo en un pozo: “estábamos limpiando los tarros [del tambo] con mi mujer y yo tengo el incidente del ternero” (p. 33). Al tratar de izar el ternero caído, alumbrando con unos espejos para poder verlo mejor:

[...] parecía, no sé, un osario [...] 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 sacamos, pobrecito. (p.34)

El punto brillante que condensa el espejo y los repetidos *vi* (que ya en Borges vienen de la Biblia, quizá pasan por *La Araucana* y seguramente también por Whitman) llevan la cadena de citas condensadas (los nudos blancos) a la palabra paisano.

191

El último encuentro con el horror está vagamente en Córdoba, cerca de Carlos Paz, adonde ha llegado, huyendo de la visión anterior, la misma voz. Allí, de cara a una llanura en la que se ve un damero de pozos: “Yo le calculo así nomás, sin errarle, arriba de setecientos cincuenta pozos, calculo” (p. 36). Otra vez se piensa en la huida pero se sabe que cualquier lugar será peor y se repetirá el mapa del infierno, el proceso violento y ostentoso, las víctimas encapuchadas, los hombres armados, “sin apagar la radio en el coche, un auto sin patente, con música, con publicidad ¿eh?” (pp. 36-37). “Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos [...] después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (p. 38) cierra el relato. Pero antes había dicho: “No se puede tapar y tapar porque a la larga la escarcha, la tierra removida se ve, claro que el mal ya está hecho” (p. 37).

Lo que pasa entre “la grabación” y “el gaucho invisible”

En la irregularidad que caracteriza la aparente organización del texto, el número romano “I. El encuentro” inicia la novela *La ciudad ausente* y, con ella, la historia de Junior y su posterior destino como periodista-investigador del Museo y la Máquina de Macedonio. ¿Encuentro con quién? El de Junior con el periodismo, con el diario

El Mundo (Roberto Arlt), con Renzi (que viene de *Nombre falso*, *Respiración artificial*, de su apellido materno y de una amistad entrañable de Piglia con el pintor fallecido), con en Museo y la Máquina de Macedonio Fernández, con la dupla “ciudad/campo” y, a la vez, con el de Junior y Lucía Joyce en el hotel Majestic, junto al más lejano con James Joyce, con Poe, con Stevenson, con *Las mil y una noches*, con una escritura.

En el capítulo que marca el número romano “II. El Museo”, puede verse-leerse en un poco más de dos páginas iniciales sin título (PIGLIA, 1995, pp. 41-43), la protohistoria de la invención de la Máquina, las razones de su creación y sus primeras actividades y transformaciones. Digo verse y leerse porque el lector entra con Junior en el Museo que contiene la Máquina y la exhibición museológica de los objetos que documentan su trayectoria. Pero no trataré ahora lo que dicen y revelan estas dos páginas, que como siempre, reescriben la historia antes contada. Por ahora me interesa que la primera grabación no fue la primera, siempre inalcanzable, y la que primero pudo identificarse fue *una traducción* del “William Wilson” de Poe – relato de dobles – que tampoco se conservó. Sólo después de modificaciones irreversibles produce *Stephen Stevensen* como “historia inicial” (p. 41), cuyo texto no consigna la novela¹⁴.

Una coda humorística desencadena nuevas contradicciones, Macedonio se lamenta de que no haya gauchos que cuenten historias de aparecidos y recuerda al último que él conoció, el inventor de “El gaucho invisible”. Y en seguida surgen otros cuestionamientos. Como en todo relato folclórico (como en todo relato “real y virtual” y también en *La ciudad ausente*) el mismo caso lo habían oído en Tenerife y en otra parte de España; aunque es seguro que “lo había vivido don Sosa, un paisano que se había quedado parálítico de tanto meterse en el agua a buscar terneros guachos” (p. 43), en Quequén.

14 Se trata de un título formado por el nombre de pila *Stephen*, tomado de Stephen Dedalus (personaje de *Stephen Hero*, *Portrait of the Artist as a Young Man* y del *Ulysses* de Joyce) más el apellido *Stevensen* (quizá inspirado en el del escritor Robert Louis Stevenson, levemente modificado, autor de *Treasure Island*, *New Arabian Nights* y *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, todas obras que dialogan en mayor o menor medida con los productos de la Máquina de Macedonio, según *La ciudad ausente* los muestra).

Pero debe recordarse que don Sosa es el borracho que en *Don Segundo Sombra* bebe en el almacén y es víctima de las burlas de Fabián para hacer reír a los desocupados ricos del pueblo, y que Fabián es el *gaucho* que don Segundo Sombra transforma luego en resero gaucho, y después en gaucho esencial, porque continúa siéndolo cuando hereda las riquezas del padre estanciero que no lo reconoció en vida.

Al terminar “La grabación” y antes de empezar “El gaucho invisible”, el lector transita, como vemos, por un espacio textual significativo, cargado de señales autorreferenciales. Una anuncia las transformaciones por procesos de inversión y mezcla de un *Don Segundo Sombra* en palimpsesto que después se hará más perceptible. Otra señala isomorfismos (anamorfismos) entre los microrrelatos y también entre pasajes de la línea novelesca, es decir, de la busca del Museo y la Máquina. Otra habla (de la Máquina) de la escritura.

El gaucho invisible

Este cuento empieza por tener como protagonista al tape Burgos, que en Güiraldes es la contrafigura de don Segundo. Ese paisano borracho, peleador y cuchillero, lo había insultado para provocar un enfrentamiento, y después de verse ignorado por don Segundo, el arquetipo gauchesco, lo ataca a traición, falla en su acto criminal y es vencido por el hombre que le perdona la vida y lo abochorna con su magnanimidad (pp. 12-15).

Aquí el tape Burgos es un “troperito” contratado para un arreo de hacienda, como lo fue Fabián en su escapada para acogerse al padrinazgo de don Segundo. Pero en lugar de ser acogido desde el principio por los compañeros en un grupo de camaradas que lo ayuden a crecer, pronto se convierte en un extraño con su torpe compadrada inicial, en la que salva a un ternero guacho. Durante el primer descanso imagina que se acuesta con una prostituta y recibe en ese sueño despierto la revelación de su extraño destino de gaucho invisible: “A los hombres les gusta ver sufrir, le dijo la mujer, lo vieron al Cristo porque los atrajo con su sufrimiento. Si la historia de la Pasión no fuera tan atroz, dijo la mujer, que hablaba con acento extranjero, nadie se hubiera ocupado del hijo de Dios” (PIGLIA, 1995, p. 44).

Un paisaje de tormenta y un arreo tumultuoso, semejante pero no igual a los de *Don Segundo Sombra*, nos llevan a la escena central en donde el gaucho invisible entra en el círculo de camaradería que le estaba vedado. Dicha escena – en diálogo con “La grabación” y con *Don Segundo Sombra* – condensa la imagen del ternero que se está ahogando y también la del que antes salvó el gaucho cuando se volvió invisible. El reserito-tape, Burgos, lo enlaza, y después lo levanta y lo vuelve a echar a la laguna repetidas veces (que parecen infinitas), rodeado por los compañeros que lo incitan:

[...] hasta que por fin lo enlazó cuando estaba casi ahogado y lo levantó hasta las patas de su caballo. El animal boqueaba en el barro con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo. [...] Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de esos hombres. (p.40)

Hay que leer esta historia relatada por la Máquina como reflejada en múltiples versiones que se hacen eco la una a la otra: 1) La primera parte de “El gaucho invisible” y la segunda; 2) Esta última y la parte de “La grabación” que cuenta el descubrimiento del ternero en un pozo donde se acumulan víctimas del Proceso; 3) “El gaucho invisible” como reescritura de *Don Segundo Sombra*, según acabo de hacerlo (pero siempre con el contrapunto de “La grabación”) y el mismo *Don Segundo Sombra* en su totalidad porque se descubre mejor el trabajo de reescritura de Piglia y su intencionalidad. Si se repasan los pasajes de arreos donde Güiraldes exalta al gaucho en su epopeya de lucha con haciendas chúcaras (situadas en épocas de caminos y estancias alambradas), lo que resalta es, para el lector actual, el cuidado de los reseros en no perder animales, en impedir que se lastimen y haya que sacrificarlos por inservibles, hasta llegar a carnearlos y a avisar al dueño para que puedan vender las reses (198-199). En resumen, una verdadera “Edad de oro”, y si nos acordamos de ambas historias grabadas por la máquina, una “globalización” de la ciudad y del campo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Le Seuil, 1992. [Trad. cast. *Los “no-lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996.]

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974.

BEVERLY, John. “La economía política del *locus amoenus* en la poesía del Siglo de Oro”. *Imprévue*. Montpellier, 1985-1, pp. 123-140.

DE CERTEAU, Michel. *L’Invention du quotidien. I. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.

ELLMAN, Richard. *James Joyce*. París: Gallimard, 1987. [Nueva York: Oxford University Press, 1959. 2da. ed. aumentada, 1982].

GINZBURG, Carlo. “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”.

GARGANI, Aldo (comp.). *Crisis de la razón*. México: Siglo XXI, 1983.

_____. *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa, 1989.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 2ª ed. Madrid: Archivos CSIC, 1991.

HARDIN, Richard F. (ed.). *Survivals of Pastoral*. Laurence: University of Kansas Publications, 1979.

LUDEMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

PEREC, Georges. *Espèces d’espaces*. París: Galilée, 1974.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

_____. *Crítica y ficción*. [2da. ed. aumentada]. Buenos Aires: Siglo XX, Universidad Nacional del Litoral, 1993a.

_____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993b.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Marú, 1968.

SACERIO-GARÍ, Enrique; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (eds.). *Textos cautivos*. Buenos Aires: Tusquets, 1986.

SHARPE, William Chapman. *Unreal Cities*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1990.