

Máquinas, voces, relatos. Literatura y tecnología en la obra de Ricardo Piglia

Mario Gutiérrez Blanca

Máster en Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras



Máster Universitario en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad

Master ETILA (Études Ibériques et Latino-Américaines)

Trabajo de Fin de Máster

MÁQUINAS, VOCES, RELATOS.
LITERATURA Y TECNOLOGÍA EN LA OBRA
DE RICARDO PIGLIA

Autor: Mario Gutiérrez Blanca

Tutor: Eduardo Becerra Grande

Curso académico 2019/2020

Convocatoria extraordinaria

ÍNDICE

1. NOTA PRELIMINAR	7
2. INTRODUCCIÓN	11
3. LA MÁQUINA DE NARRAR DE LA CIUDAD AUSENTE	17
3.1. <i>La mujer-máquina encadenada</i>	18
3.2. <i>La máquina intertextual desencadenada</i>	23
3.3. <i>Apropiación, reproducción, circulación</i>	28
3.4. <i>Contra el Estado Mental: complot y lucha por la narración social</i>	40
4. PLATA QUEMADA: VOCES Y TECNOLOGÍA PARA UNA FICCIÓN CRIMINAL	51
4.1. <i>El grabador y la verdad: aproximaciones a una forma inicial</i>	53
4.2. <i>Registrar y conectar o cómo se narra un asedio</i>	63
5. CAPITALISMO TECNOLÓGICO Y MUTACIÓN POLICIAL EN EL CAMINO DE IDA	72
5.1. <i>Ralph Parker: el WebCrawler policial</i>	76
5.2. <i>Unabomber vs. Recycler: dos manifiestos frente a frente</i>	85
6. CONCLUSIONES	100
7. BIBLIOGRAFÍA CITADA	104

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

LI *La invasión* (1967)

NF *Nombre falso* (1975)

RA *Respiración artificial* (1980)

CYF *Crítica y ficción* (1986)

PP *Prisión perpetua* (1988)

LCA *La ciudad ausente* (1992)

PQ *Plata quemada* (1997)

FB *Formas breves* (2000)

EUL *El último lector* (2005)

BN *Blanco nocturno* (2010)

ECI *El camino de Ida* (2013)

AP *Antología personal* (2015)

LFI *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (2015)

DER I *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015)

LTV *Las tres vanguardias* (2016)

DER II *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* (2016)

DER III *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017)

1. NOTA PRELIMINAR

Los comienzos, los cierres y las imágenes y formas iniciales son nociones que atrajeron siempre a Ricardo Piglia (Adrogué, 1940–Buenos Aires, 2017). En varias ocasiones las tomó como objeto de reflexión; otras, como disparadores míticos de la escritura. Por eso quisiera abrir mi Trabajo de Fin de Máster con la imagen de la que emergió la idea seminal de esta investigación. Es una escena de trabajo, de resistencia y de tecnología. Es un comienzo y también un final.

En 2013 Piglia fue diagnosticado de esclerosis lateral amiotrófica (ELA). Como es sabido, la ELA es una enfermedad que afecta al sistema nervioso central y tiene como principal síntoma la parálisis muscular progresiva. Mientras el cuerpo se atrofia, sin embargo, las facultades mentales continúan intactas. En un artículo de 2016, Leila Guerriero recoge fragmentos de una conversación con Beba Eguía, la compañera de Piglia, que describe así la situación: «Ricardo no para de trabajar, así que hay siete personas que vienen a trabajar con él, para ayudarlo. Y además está el enfermero, el kinesiólogo» (2016). Con el apoyo, por tanto, de un grupo de asistentes, Piglia desarrolló a lo largo de aquellos años de merma física una asombrosa actividad creativa y editorial. Aumentó mucho la frecuencia de sus publicaciones y vieron así la luz una antología, un libro de entrevistas, una recopilación de antiguos textos, un volumen de clases y la obra de toda una vida: los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016 y 2017), transcritos con la ayuda de Luisa Fernández¹. Si bien la mayoría de estos textos se sustentan sobre materiales previos —grabaciones, diarios autógrafos, textos dispersos—, Piglia escribió hasta el final, contra el cuerpo y gracias a la tecnología. Al menos eso es lo que se desprende de la «Nota del autor» que cierra su

¹ En 2015 trabajó además en la adaptación televisiva de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y protagonizó un documental realizado por Andrés Di Tella, *327 cuadernos* (2015). Desarrollado en torno a sus diarios —de ahí el título—, en el documental puede observarse asimismo la evolución de la enfermedad y el modo en que Piglia decide mostrarla a través del tamiz de un humor muy discreto.

último libro de cuentos, *Los casos del comisario Croce* (2018), publicado de forma póstuma:

Compuse este libro usando el Tobii, un *hardware* que permite escribir con la mirada. En realidad parece una máquina telépata. El interesado lector podrá comprobar si mi estilo ha sufrido modificaciones. Mis otros libros los escribí a mano o a máquina (con una Olivetti Lettera 22 que aún conservo). A partir de 1990 usé una computadora Macintosh. Siempre me interesó saber si los instrumentos técnicos dejaban su marca en la literatura. ¿Qué cambia y cómo? Dejo abierta la cuestión (Piglia, 2018: 175).

De un lado, entonces, la imagen: un escritor, con el cuerpo casi paralizado, deslizando su mirada sobre la pantalla, buscando una letra y fijando la vista para completar así otra palabra, otra frase, otro párrafo, otro cuento. Se trata de una muestra de oficio y de coraje solo posible a través del empleo de un dispositivo técnico: el *Tobii*, la «máquina telépata», un aparato basado en sensores y una tecnología *eye-tracker* o de seguimiento ocular que permite interactuar con el ordenador sin usar las manos².

La determinación de Piglia me impactó mucho. La escena parecía una parábola. El cuerpo cede pero la escritura sigue. Esa lección y la trabazón tan fuerte entre literatura y tecnología al final de vida de Piglia marcaron la primera figuración de este trabajo.

Pero la imagen, como se ve, viene además acompañada de una invitación crítica en forma de pregunta: ¿cuáles son las marcas que dejan los instrumentos técnicos en la literatura? Piglia, en su propuesta, se circunscribe al estilo. Propone una línea de reflexión que inauguró él mismo en *Las tres vanguardias* (2016), con la mención, por ejemplo, de la relación entre la máquina de escribir y la velocidad de la prosa en Jack Kerouac y Henry Miller (LTV: 39). Pretendía esbozar así «una mirada histórica tentativa que trata de ver cómo los elementos técnicos (la máquina de escribir, el grabador, la computadora) influyen sobre la creatividad, no solo sobre los contenidos» (LTV: 42). Esta última idea será central en mis lecturas.

A través de la metáfora del «Planeta Piglia» (2009), Pablo Brescia alude al productivo y peligroso efecto de atracción que las propuestas y movimientos teóricos del escritor y crítico argentino ejercen sobre quienes nos aproximamos a estudiar su obra. Esto resulta innegable. Como señala Ana Gallego, en este sentido, Piglia «es su

² Una aproximación al funcionamiento de este dispositivo puede hallarse en la página web de *Tobii*. Disponible en: <https://www.tobii.com/group/about/this-is-eye-tracking/> (última consulta 26/08/2020)

mejor precursor» (2019: 187). Instauro un modo de leer y configura unas estrategias y un espacio desde el que abordar tanto los textos ajenos como —por desplazamiento— los suyos propios.

El influjo del «Planeta Piglia» llega a tal punto que la invitación crítica que planteó en la «Nota del autor» de *Los casos del comisario Croce* estuvo cerca de ser la pregunta que articulase mi investigación. Al final, sin embargo, me resistí, al menos parcialmente. Como un satélite rebelde —o no tanto, puesto que el término que sigue es muy pigliano—, decidí *leer mal* su propuesta. Descontextualicé su pregunta, la transformé levemente y obvié casi por completo la cuestión estilística para preguntarme en un sentido amplio por el impacto que la tecnología produce en la literatura. A través de este prisma, entonces, volví sobre la obra de Piglia. De esa relectura desde el final surgen las páginas que siguen.

2. INTRODUCCIÓN

La trayectoria de Ricardo Piglia se despliega en un arco de más de cincuenta años que transita la teoría y la ficción a través de novelas, relatos, ensayos, diarios, entrevistas, conferencias, clases, guiones de películas y documentales e incluso un libreto de ópera. Lo innovador e influyente de sus propuestas críticas y narrativas hacen de Piglia un autor de referencia insoslayable en el ámbito hispánico. Su presencia en el campo literario argentino se consolidó a partir del éxito de su novela *Respiración artificial* (1980), pero el impacto y la circulación de su obra aumentaron exponencialmente tras su desembarco editorial en España en el año 2000, momento en que empezó a ser mucho más leído y estudiado en el resto de países de habla hispana. En los últimos años cosechó premios de gran repercusión —como Planeta Argentina (1997), Rómulo Gallegos (2011), Formentor (2015), entre otros— y no ha dejado de recibir un reconocimiento crítico que ha hecho proliferar una abundante bibliografía en torno a su obra. A este respecto, los motivos más recurrentes son las relaciones entre crítica y ficción, la hibridez genérica, el empleo de estrategias narrativas como el archivo o la investigación policiaca, la revisión de la identidad argentina y la historia política del país y las múltiples conexiones con la tradición literaria que Piglia traza siempre en sus textos.

El objetivo principal de este trabajo es explorar las funciones y alcances narrativos de la tecnología en la obra de Piglia. Para ello, se parte de una constatación: dispositivos tecnológicos de diversa índole atraviesan los textos del argentino. Grabadores, micrófonos y otro tipo de máquinas aparecen tematizadas en muchas de sus ficciones, desde algunos relatos de *La invasión* (1967), *Nombre Falso* (1975) o *Prisión perpetua* (1988), hasta novelas como *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) o *Blanco nocturno* (2010). Junto a estos dispositivos, de forma más general, la

tecnología y sus vinculaciones sociales y políticas se problematizan en *El camino de Ida* (2013), la última novela que publicó.

En línea con esta perspectiva temática, cabe añadir que en la narrativa de Piglia abundan los personajes ligados a la imaginación técnica. Como en la obra de Roberto Arlt (Sarlo, 1997), uno de sus referentes, hay dos figuras habituales en las páginas del de Adrogué: los ingenieros y los inventores. Se los presenta como individuos aislados, varados en el delirio de enormes proyectos. Están fuera de la sociedad. Junto a los locos, los exiliados y los criminales, engrosan la nómina de «outsiders» piglianos; según Edgardo Berg, individuos cuyas ideas y prácticas fisuran «las reglas de la ‘buena’ sociedad y articulan un discurso alternativo y contrahegemónico» (2006: 46). Pero su potencial semántico no acaba ahí. Los ingenieros e inventores de Piglia pueden verse también como versiones ficcionales de la figura del escritor. Los une el oficio, la técnica (*techné*): el «saber hacer» de los griegos. Ingenieros, inventores y escritores, por un lado, comparten la condición de creadores de *artefactos*, cuyo significado etimológico es «hecho con arte». Son productores. Crean algo nuevo y artificial a partir de materiales previos. En términos de Aristóteles, este producto (*ergon*) resulta de una técnica (*techné*), concebida como una actividad especializada y creadora (*poiesis*) que precisa de una autoconciencia por parte de aquel que la pone en práctica (Parry, 2020). No basta con aplicar una serie de procedimientos. La repetición, de hecho, está excluida de la noción de *techné* (Molinari, 2011: 30). Para evitarla e innovar, resulta necesario dominar y conocer la técnica. Piglia, en este sentido, está en las antípodas del escritor ingenuo. A su juicio, «[e]l escritor debe ser *il miglior fabbro* en el sentido en que Eliot usaba esta expresión para hablar de Pound. El mayor artífice, esto es, aquel que conoce mejor la técnica: en ese nivel un escritor nunca será suficientemente consciente» (CYF: 53). En suma, por lo tanto, el conocimiento del oficio, la creación de productos y la ambición de innovar asimilan e imbrican las prácticas de ingenieros, inventores y escritores; o en otras palabras: las prácticas tecnológicas y las literarias.

La indistinción terminológica y conceptual en la Antigua Grecia entre las «Bellas Artes» y las «Técnicas» o Artes Mecánicas abre un revelador espacio de intersección que habilita estos desplazamientos (Schuhl, 1955: 105). La alegoría del texto como máquina³ —tan habitual en los trabajos críticos en torno a la obra de

³ Una revisión de esta alegoría en la poética moderna, con especial atención a los contornos españoles e hispanoamericanos, puede verse en Matei Chihaia y Antonio Sánchez Jiménez (2016).

Piglia—, en última instancia, encuentra ahí su raíz. El propio autor argentino ha alimentado estos enfoques. Como los formalistas rusos (Steiner, 2001: 41-62), Piglia habla de poéticas como si fueran máquinas y gran parte de su vocabulario crítico proviene del campo semántico de la tecnología. El diseño y la función son dos conceptos que nuclean su lectura *técnica* —según Piglia, una de las formas de leer del escritor—, basada en el análisis de la construcción del texto y en el rastreo de los procedimientos literarios (DER III: 87). Si Viktor Shklovski decía que el escritor debía examinar un libro del mismo modo que el relojero examina un reloj (Steiner, 2001: 42), la lectura técnica pigliana interroga al texto de acuerdo con la misma lógica: «¿Cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar» (CYF: 83).

Pero los cruces entre tecnología y literatura en la obra de Piglia no se dan solamente en los planos temático y metafórico. También a nivel interno. A este respecto, Piglia se aleja de Shklovski y del primer formalismo ruso y se aproxima a la órbita de Iuri Tiniánov y Walter Benjamin, quienes, junto con Bertolt Brecht, constituyen una constelación crítica esencial en la formación del argentino (CYF: 61, 91, 210). Frente a la concepción de la literatura como un espacio autónomo y cuya evolución se produce dentro de sus propios límites, Tiniánov historiza los procedimientos. Pone las técnicas de la «serie literaria» en diálogo con el resto de «series» de la vida social y analiza a partir de ahí sus cambios de «función» (Tiniánov, 1978: 89-102). Benjamin, según Piglia, desarrolla esta hipótesis en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935): «En el fondo lo que hace Benjamin», dice Piglia, «es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función» (CYF: 61).

A los efectos de este trabajo, la serie extraliteraria, por supuesto, es la tecnológica. En este sentido, una idea que atravesará las páginas que siguen es que la tecnología *entra* en la literatura y modifica sus procedimientos. La tematización, de esta manera, no es más que la manifestación más superficial de un impacto mucho más profundo. Un buen ejemplo de esto lo aporta un personaje de *Respiración artificial*. Según Emilio Renzi —el *alter ego* de Piglia—, al género epistolar «lo liquidó el teléfono, volviéndolo totalmente anacrónico» (RA: 33). Renzi ubica este momento en la narrativa de Ernest Hemingway y no porque en sus relatos se hable mucho por teléfono. Por el contrario, su teoría se basa en que «las conversaciones», en Hemingway, «aunque

los personajes estén sentados frente a frente, por ejemplo en un bar o en la cama, siempre tienen el estilo seco y cortado de los diálogos telefónicos» (RA: 33). Incluso ofrece una muestra, paródica pero reveladora: «¿Estás bien? Sí, bien. ¿Vos? Bien, muy bien. ¿Una cerveza? No estaría mal, una cerveza. ¿Helada? ¿Qué cosa? La cerveza, ¿helada? Sí, helada, etc., etc.» (RA: 33) Los avances tecnológicos, en efecto, modifican la escritura: cambian los modos de narrar. Los instrumentos técnicos transforman las técnicas literarias.

Sobre estas consideraciones previas se articula esta investigación. En cuanto a su estructura, el cuerpo del trabajo consta de tres capítulos vertebrados por el análisis de tres novelas; en este orden: *La ciudad ausente*, *Plata quemada* y *El camino de Ida*. Dispuesto de acuerdo con la cronología de las obras, este recorte en el corpus de la narrativa de Piglia no es arbitrario. El denominador común de los tres textos escogidos es que todos ellos incorporan la tecnología a su configuración interna. Aunque de formas diferentes, las tres novelas instrumentalizan narrativamente la tecnología: no solo la tematizan; también la emplean como estrategia para narrar. Por este motivo —y por razones de espacio—, no se dedica un capítulo a *Blanco nocturno*, cuya «máquina-Jung» (BN: 248), si bien resulta fascinante, actúa meramente a nivel temático y no incide en los mecanismos internos de la novela. Hecha esta salvedad, no obstante, cabe decir que el recorte dista mucho de ser restrictivo. En este sentido, esta investigación aspira a arrojar una mirada amplia y poner en relación los usos y significaciones de la tecnología a lo largo de toda la obra Piglia. Por eso cada capítulo tiene una función doble: estudiar una de estas tres novelas a través del prisma de la tecnología y servir a la vez de marco para convocar y analizar otros textos. De esta manera, se pretende combinar una visión específica y panorámica e incluir así materiales procedentes tanto de la obra ensayística como de la narrativa breve de Piglia, tan relevantes como las novelas en la producción del argentino.

El primer capítulo gira en torno a *La ciudad ausente*. Tecnología y narración se entreveran aquí en el dispositivo sobre el que se erige el texto: una mujer-máquina que genera relatos. Considerada la ficción tecnológica pigliana por excelencia, *La ciudad ausente* ha sido objeto de múltiples y valiosos abordajes críticos, algunos desde enfoques próximos al de este trabajo (Mesa Gancedo, 2002, 2007; Mora, 2019; Orecchia Havas, 2006, 2010). Por mi parte, me apoyaré en estas referencias y realizaré un trayecto que partirá de la caracterización de la máquina en su doble condición de

mujer y de artefacto mecánico-narrativo. Describiré su funcionamiento y me detendré después en los modos de apropiación y de circulación de los relatos, que analizaré en relación con las nuevas tecnologías. En último lugar, me ocuparé de la faz subversiva de la máquina, cuyos relatos constituyen una amenaza para el Estado y su control centralizado de la narración social. Del conflicto entre la máquina de la represión y la máquina de la imaginación (Rodríguez Pérsico, 1992: 104), o entre «las ficciones del poder y el poder de las ficciones» (González Álvarez, 2009: 156), emergerá el potencial político de la novela.

El segundo capítulo busca dilucidar ciertas estrategias narrativas de *Plata quemada*. Basada en un suceso real —un atraco y el posterior cerco policial al apartamento donde se atrincheraron los criminales—, la novela, según el marco de no ficción establecido por Piglia, enfrentaba diversos problemas: ¿Cómo saber lo que ocurre dentro del apartamento? ¿Cómo conectar narrativamente el exterior y el interior, dos espacios tan fuertemente delimitados? La tecnología, como se verá, resolverá la cuestión. Previamente, me basaré en *Los diarios de Emilio Renzi* para reconstruir el contexto escriturario que rodeó a la primera versión de *Plata quemada*, a finales de la década de los sesenta. El grabador, una novedad técnica en aquel momento, nucleaba la forma inicial de la novela. Examinar las relaciones entre este dispositivo tecnológico y la verdad y su importancia en textos previos como el relato «Mata-Hari 55» serán los objetivos de esta parte del trabajo.

El tercer capítulo, finalmente, se centra en *El camino de Ida*. Al ser la última novela publicada por Piglia, constituye una geografía con mucho más terreno por explorar. El trayecto que propongo se divide en dos rutas: una narrativa y otra política. En primer lugar, analizaré la mutación de la figura clásica del detective del policial. Pretendo demostrar que en la novela de Piglia se ensaya un cambio de paradigma: el paso del investigador que está en contacto directo con los hechos a otro modelo más adaptado a los entornos y posibilidades abiertos por las nuevas tecnologías. Una vez hecho esto, me centraré en los aspectos políticos de la novela. Thomas Munk/Recycler, el terrorista antitecnológico de *El camino de Ida*, está basado en Theodore Kaczynski/Unabomber, protagonista de un caso real en los años noventa en Estados Unidos. En el segundo apartado, por tanto, me centraré en delinear las similitudes y diferencias más relevantes de la dupla Munk/Kaczynski a partir de la comparación de sus respectivos manifiestos. El objetivo es averiguar en qué aspectos transforma Piglia

las ideas de Kaczynski, en qué sentido lo hace y cuáles son los alcances políticos del paso del referente real de la historia al personaje que se mueve en las páginas de *El camino de Ida*.

3. LA MÁQUINA DE NARRAR DE LA CIUDAD AUSENTE

*Amor se fue; mientras duró
de todo hizo placer.
Cuando se fue
nada dejó que no doliera.*

Macedonio Fernández

La piedra angular de la compleja arquitectura de *La ciudad ausente* (1992) es un curioso artefacto de producir relatos: una mujer-máquina o una *Cyborg*-Scheherezade (Mesa Gancedo, 2002), la representación de una conjura contra la muerte a través de otro sueño imposible: la narración infinita, el relato que no cesa. Modificando tan solo un poco la acertada caracterización que hace Jorge Fonet (2007: 161), puede decirse que *La ciudad ausente* es una novela de amor y de política articulada sobre dos ejes: uno de producción y otro de lectura. Del lado de la producción, se sitúan los relatos de la máquina, creada por Macedonio Fernández —una versión ficcionalizada del escritor porteño (1874-1952)—, en colaboración con un ingeniero centroeuropeo, experto en autómatas, llamado Emil Russo. Del lado de la lectura, se ubica la investigación de Junior, periodista, colega de Emilio Renzi en el diario *El Mundo*, encargado de cubrir las noticias sobre los relatos de la máquina, cuyas «transmisiones defectuosas» han comenzado a ser interpretadas como una amenaza para el Estado (LCA: 10). Situado temporalmente en un futuro próximo —a quince años de la caída del Muro de Berlín⁴ (LCA: 129)—, el Buenos Aires de la novela constituye un escenario distópico y desrealizado y un entorno carcelario en el que los ciudadanos se mueven siempre bajo condiciones de vigilancia extrema. Pese a haber sido confinada en un fascinante Museo, la máquina no ha dejado de producir relatos, algunos de los cuales están insertos en el

⁴ La acción, por tanto, estaría situada en 2004. Sorprendentemente, a excepción, quizá, de los paratextos y de algunas entradas de *Los diarios de Emilio Renzi*, ese año marca el límite cronológico de las ficciones de Piglia. El resto de sus libros se ubican en el siglo XX.

texto: ficciones que incorporan datos reales del presente y del pasado de Argentina que desestabilizan la noción de lo real y el discurso oficial del Estado. En este contexto, Junior es el personaje en el que se engarzan y toman sentido los múltiples materiales que componen *La ciudad ausente*. A través de su pesquisa, Junior, como el lector, busca «orientarse en esa trama fracturada» y responder a una incógnita que atraviesa el texto: ¿por qué quiere el Estado desactivar la máquina? (LCA: 78)

3.1. La mujer-máquina encadenada

La genealogía de la mujer-máquina de *La ciudad ausente* se ha trazado a menudo desde la óptica cyborg-feminista (Jagoe, 1995; Pereira, 2001; Brown, 2009) y en relación con antecedentes literarios y cinematográficos como *L'Ève Future* (1886) de Auguste Villiers de L'Isle Adam o *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (Orecchia Havas, 2006; Giraldo, 2006; Mora, 2019). Pero la diferencia esencial entre estas mujeres artificiales y robóticas y la mujer-máquina de *La ciudad ausente* es que esta última no parece tener forma humana. Como ha analizado Daniel Mesa Gancedo, Piglia se cuida mucho de fijar una descripción física del artefacto (2002: 351-352). Se dice que «era una mujer», que era «una mujer en una lata», que era «plana y esbelta y parecía latir con una luz intermitente», que tiene «forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso», y solo se lee una descripción antropomórfica en «Los nudos blancos», uno de los relatos que ella produce (LCA: 26, 13, 55, 140). Por todo ello, de acuerdo con Teresa Orecchia Havas, puede concluirse lo siguiente:

La máquina de *La ciudad ausente* está pensada como un *constructo*: no está sometida a la muerte, y no puede realmente ser imaginada como una *criatura*, puesto que no es capaz de animarse y no tiene cuerpo, sólo cabría decir que está dotada de un motor que la mueve (su «alma»). Ese principio mecánico sirve entonces el recuerdo de una mujer mítica desaparecida, dentro de una solución narrativa que evita cuidadosamente las figuras clásicas: las muertas que reviven o se reencarnan del género fantástico, las mujeres artificiales y artificiosas del modernismo. Se podría decir que se trata de algún modo de un principio femenino puesto *al desnudo*, precisamente como se desnudan los hilos conductores de una máquina. En la ficción este artefacto imperecedero es en consecuencia más que las criaturas artificiales, que están condenadas por anticipado, pero también es menos que esas criaturas, porque su ser desencarnado no le evita el sufrimiento, ni el peligro, ni el abandono (2010: 3).

En esencia, la mujer-máquina de *La ciudad ausente* nace del duelo y del deseo (Jagoe, 1995: 7). Según Piglia, la mujer perdida está en el núcleo de la tradición del tango y de varias de las mejores novelas argentinas, entre las que cita el *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt y, por supuesto, el *Museo de la novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández: «El hombre que perdió a la mujer mira el mundo con mirada metafísica y extrema lucidez [...] El hombre herido en el corazón puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos» (FB: 25-26).

En *La ciudad ausente*, este poso trágico, la pérdida de Macedonio, se narra hacia el final de la novela (LCA: 133-138). Con tan solo veintiséis años, Elena de Obieta, el gran amor del escritor, enferma inexplicablemente y muere. Macedonio no puede soportarlo. Renuncia a su título de abogado, abandona a su familia y empieza a vivir una vida sin nada, «casi como un linyera por los caminos», obsesionado con la difunta Elena: «llevaba un tachito de yerba con el alma de Elena, según decía, es decir, con las cartas y una foto de la mujer envuelta en trapos», y trataba de anular las palabras que habían sido usadas por ella y fundar así «una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido» (LCA: 132). A este respecto, como señala Berg, Piglia articula ciertos datos biográficos y pensamientos de Macedonio y los emplea como «centros propulsores de la narración y dispositivos secretos del deseo» en la novela:

Sabemos que muerta Elena de Obieta, la mujer de Macedonio, en 1920, la familia se disgrega y sus hijos quedan al cuidado de familiares maternos. Macedonio inicia un largo periodo de residencias transitorias por casas de campo de amigos, hoteles o pensiones de Buenos Aires. A partir de esta experiencia trágica, buena parte de sus ensayos filosóficos y poemas comienzan a discurrir sobre el tópico de la nulidad o cesación de la muerte. La nada y el concepto de tiempo que la sostiene, para Macedonio son impensables (1996: 38).

En su deriva, Macedonio conoce a Russo, «el más grande experto en autómatas⁵ de toda Europa» (LCA: 103). Empiezan a trabajar juntos y a través de sus experimentos hallan el secreto para recuperar —y perpetuar— a la mujer perdida: «[L]os nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras», el lugar donde el lenguaje no muere y «persiste a todas las transformaciones» (LCA: 104). La posibilidad de crear

⁵ El tema de los autómatas reaparecerá años más tarde en *Blanco nocturno*: «[B]amos siempre al taller. Vivíamos entre las máquinas, Ada y yo. Mis hermanos nos hicieron los juguetes más extraordinarios que ninguna chica tuvo nunca. Muñecas que andaban solas, que bailaban, muñecas que parecían vivas, con engranajes y alambres conectadas a un magnetófono, hablaban en lunfardo las muñecas [...]» (BN: 148)

una mujer-máquina reside en el descubrimiento de «una especie de célula primordial, el nudo blanco, el origen de las formas y de las palabras [...] Un núcleo que es el origen de todas las voces y de todas las historias, una lengua común que está como grabada en el vuelo de las aves, en el caparazón de las tortugas, una forma única» (LCA: 131). En los nudos blancos está inscrita la «memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido [...] Grabadas en los huesos del cráneo, las formas invisibles del amor siguen vivas y quizás es posible reconstruirlas y volver viva la memoria, como quien puntea en la guitarra una música escrita en el aire» (LCA: 137). Sobre esta base poética se yergue la máquina, la mujer artificial, Elena, «el relato que se vuelve eterno como el río» (LCA: 137).

En el origen de la forma inicial en que se basa el lenguaje de la máquina está la música. Macedonio siempre tocó la guitarra y un amigo suyo contaba que a veces lo escuchaba tocar rasgueos sueltos, separados entre sí por grandes intervalos. Cuando, en una ocasión, le preguntó por qué hacía eso, Macedonio le respondió que estaba tratando «de buscar en la música los acordes fundamentales de los cuales, tal vez, derivaría el universo» (LCA: 131). Esta premisa vertebra «La nena», uno de los relatos de la máquina y una forma desplazada que tiene esta de hablar de sí misma. La música, como forma, como lenguaje, está en el centro del relato⁶. En última instancia, como se verá, la historia puede reducirse a una pregunta: ¿cómo configurar una gramática de la experiencia?

La protagonista del relato es una niña con dificultades con el lenguaje y la representación de lo real. Piensa que «el mundo es una extensión de sí misma» y siente predilección por las máquinas (LCA: 49). De hecho —y esto se repite en «Los nudos blancos», otro relato—, piensa que es una de ellas. Lingüísticamente, la niña opera según el modelo del ventilador: «un eje fijo de rotación era su esquema sintáctico, al hablar movía la cabeza y hacía sentir el viento de sus pensamientos inarticulados» (LCA: 50). Es incapaz de recordar palabras. En cierto momento, para «curarla», su padre decide utilizar la música. La considera «un modelo abstracto del mundo [...] una memoria temporal, una forma vacía, hecha de secuencias rítmicas y modulaciones»

⁶ María Alejandra Alí recoge una nota tomada por Piglia durante el proceso genético de la novela que proporciona una interesante información acerca de las referencias teóricas que subyacen al relato: «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 armonía mundo de Boecio y en el siglo XVII'» (2010: 162).

(LCA: 50-51). De a poco, la niña incorpora esta sintaxis y entonces el padre da un paso más y empieza a trabajar el léxico. La estrategia es *cantarle* cada día una misma historia: tomar un solo cuento y variar las versiones. «De ese modo, el argumento era un modelo único del mundo y las frases se convertían en modulaciones de una experiencia posible» (LCA: 52). La historia elegida es una leyenda antigua. En ella se narra cómo una estatua cobra vida gracias al amor de un hombre y ciertos motivos —un matrimonio, un anillo, una estatua, un hombre— son comunes a las versiones. Tras un año actuando como la «anti-Scheherezade», la niña deja por fin de ser la receptora de la narración del padre y empieza a repetir y modificar por sí misma el relato (LCA: 53). Se identifica con la estatua y construye su lenguaje y su mundo a partir del léxico y la estructura circular de la historia. Finalmente, «La nena» termina cuando la niña —que ya no es una niña, sino una adolescente de dieciséis años— sale del «círculo cerrado del relato» y le pide a su padre que le compre un anillo de oro, igual que el que tiene la estatua de la leyenda (LCA: 54).

Como se puede advertir, el relato refiere, desplazado, el origen teórico y poético de la máquina. Aunque en el próximo apartado me detendré a analizar paso a paso su funcionamiento, cabe decir que en «La nena» se halla su mito de origen. Como si se basara en la intuición de Macedonio, el padre, a través de la música, dota a su hija de un orden simbólico. Le da herramientas para acceder al mundo y hace de ella una máquina musical de narrar. Al principio, la niña es aire: rota sobre un punto fijo y es incapaz de ordenar y dar sentido al flujo de la experiencia. Con su terapia, sin embargo, el padre «salva» a la niña. En un sentido, la devuelve a la vida. A través de dos metáforas empleadas en la novela, puede decirse que la niña estaba en la otra orilla y el padre la trajo de vuelta gracias al río de la narración. Así es como lo ve Junior:

Ese relato era la historia del poder del relato, el canto de la nena que busca una vida, música de las palabras que se cierran y se repiten en un círculo de oro. [...] 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: 54).

Eva-Lynn Alicia Jagoe interpreta esto como un acto de violencia. Para ella, tanto «La nena» como las versiones de la leyenda que incluye son actualizaciones del mito de Pigmalión (Jagoe, 1995: 8-9), el rey de Chipre que se enamoró de una estatua de marfil que representaba a una mujer (Grimal, 1981: 429): Galatea, su creación y objeto de deseo. De acuerdo con Jagoe, la niña, en su fase de «anti-Sheherezade», es como

Galatea, una creación de su padre: «His daily repetition of the same story is the chisel which refines her, makes her perfect for him to love» (1995: 9). Se trata, en última instancia, del reverso erótico de toda narración pedagógica. El tutor reifica a la pupila y la moldea a la medida de su deseo. El cierre de la historia apunta en esta dirección. «The universe in which she was once fluid, inanimate, plural, has become the small circle of the garden and her father's voice» (Jagoe, 1995: 9). Por eso hay solo una salida posible al «círculo cerrado del relato»: interpelar al padre y pedirle un anillo; esto es: la unión conyugal, la cadena. «La nena», para Jagoe, tiene la forma de la tortura y de la confesión forzada, puesto que el padre obliga a su hija a escuchar una misma historia hasta que la repita por sí misma: «Her language is torn from her and made to submit the paternal tongue. Like a victim who must sign a prepared confession, what choice does she have?» (Jagoe, 1995: 9)

Jagoe extiende este sugestivo enfoque de género al resto de la novela y rastrea la imposición y penetración simbólica masculina en el monólogo final de la máquina: «The nonexistent woman, the dead woman, must become a receptacle of memories, of masculine cultural histories⁷» (1995: 13). En efecto, la máquina, en su canto, dice: «y a veces imagino que voy a poder sacarlo de mí» (LCA: 150), refiriéndose, presumiblemente, a Macedonio.

Pero el monólogo final en que se inserta esta frase aporta una noción todavía más relevante. La máquina —una mujer sin cuerpo, pura alma— no puede morir. Ocurre lo mismo en «La isla», el relato más extenso de los que intercala la novela. Nolan, un naufrago, construyó un grabador de doble entrada, lo programó para hablar con una mujer y esta terminó por amarlo. Cuando Nolan se suicidó, ella, Ana Livia Plurabelle, se quedó sola, «frente a la bahía, hecha de alambres y de cintas rojas», lamentándose «con un suave murmullo metálico» (LCA: 117). Los paralelismos y reiteraciones entre esta escena y el monólogo final de la máquina son evidentes. A este respecto, puede decirse que la triste sobrevivencia de las mujeres-máquina creadas por los hombres constituye la expresión última del egoísmo desesperado y de la reificación masculinos:

⁷ Joanna Page previene ante una posible malinterpretación de estas palabras de Jagoe y discute la condición patriarcal de las historias y la memoria cultural introducidas en la máquina: «In what sense are Elena's provisional anarchic stories 'masculine'? True, they are versions of the same original narrative, imposed on the machine by her male creators. But as readers our attention is continually drawn to the subversive potential of the version over the original» (2004: 350).

Sé que me abandonaron aquí, sorda y ciega y medio inmortal, si solo pudiera morir o verlo una vez más o volverme verdaderamente loca, a veces me imagino que va a volver y a veces me imagino que voy a poder sacarlo de mí, dejar de ser esta memoria ajena, interminable, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias, no puedo parar (LCA: 150).

Al devolverla al mundo, Macedonio y Russo la han condenado a narrar. Ellos, sus creadores, son mortales. Pero ella, en cambio, es «eterna y desdichada. (No hay una cosa sin la otra)» (LCA: 61). En este sentido, su creación bien puede considerarse un «delito sentimental» (Orecchia Havas, 2010: 3). A mi juicio, ese es el costado más triste de la novela: no la pérdida de la mujer amada, sino el pacto fáustico y técnico que la trajo de vuelta al mundo y la hizo eterna. Esa es la imagen más trágica: la mujer-máquina encadenada.

3.2. La máquina intertextual desencadenada

El primer estadio del invento de Macedonio se describe así: «El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos» (LCA: 39). En un primer momento, se pretendía introducir a un relato — «William Wilson», de Edgar Alan Poe— y que el aparato lo tradujese y grabase en «cintas de teletipo» (LCA: 39). Cuando se realizó el ensayo, sin embargo, se incorporó el cuento de Poe, pero, en lugar de traducirlo, la máquina lo transformó: «Stephen Stevensen», el relato resultante, exploraba también el tema del doble, pero la historia que contaba era completamente distinta. De un fallo en la máquina de traducir, por lo tanto, surgió la máquina de narrar.

Dos máquinas muy similares al prototipo de Macedonio se hallan en «Un día en la vida», una de las secciones de días sin fecha del tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*. La inconcreción temporal y la ausencia de referencias acerca del origen de los textos incluidos en esta sección hacen poco riguroso e incluso inane hablar en términos de antecedentes. Más productivo, en cambio, es ver estas máquinas como variantes de una misma idea; para colmo, como se ha visto, la idea de una máquina de producir variantes. Así se narra el contacto con la primera de ellas:

Quando viajé por primera vez a los Estados Unidos, en 1977, en la Universidad de California, San Diego, estaban experimentando con las

grandes computadoras de Palo Alto. Habían cargado una de esas enormes IBM, de ochenta lámparas y bobinas de papel, con el *Moby Dick* de Melville y esperaban que el programa produjera literatura a partir de las palabras de la novela. [...] Ésa era, dijo Renzi, la idea, ¿se dan cuenta?, la ilusión es que las máquinas escriban solas, preferentemente grandes best sellers, aunque la verdad es que la máquina de Palo Alto sólo produjo textos ilegibles (DER III: 191).

Un poco más adelante aparece la otra máquina —operativa, esta sí, y más sofisticada—, de aspecto similar a la versión inicial de Macedonio y construida por Hans Kruster⁸, un físico teórico que recuerda a Russo:

Era una réplica niquelada del tamaño de un tostador estándar (posiblemente haya usado la estructura de un tostador como base). Tenía dos botones rojos y una cinta de teletipo que salía de una hendidura en medio de la parte superior. Ahora vea, dijo Hans. Tocó uno de los botones e introdujo en la máquina un juego de pequeñas fichas que reproducían las letras del alfabeto. [...] De pronto la máquina empezó a funcionar, con un traqueteo electrónico. Hans tomó la cinta, la leyó a contraluz con una lupa de gran aumento. [...] Una historia de fantasmas, me dijo, como debe ser (DER III: 192).

Esta mención a las «historias de fantasmas» hace pensar en la función inicial que Macedonio preveía a la máquina: «Le parecía un invento muy útil», más divertido que la radio, «porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos iban muriendo» (LCA: 40). La tecnología, por lo tanto, podría servir para suplir o conservar la función cultural y social de una práctica en trance de desaparecer: la narración oral (Mesa Gancedo, 2002: 354), entre cuyos temas, según Macedonio, estarían las historias de «aparecidos» o fantasmas. Claudia Kozak, muy acertadamente, ha destacado la raíz benjaminiana de esta reflexión, pero también ha llamado la atención sobre la línea que une las historias de «aparecidos» y los desaparecidos durante la dictadura de los que se habla en «La grabación», el relato que se introduce inmediatamente después (2008: 353). Junto a esta analepsis, la victoria artificial sobre la muerte, la conservación y perpetuación de una voz perdida, ¿qué hace sino hablar de la máquina? En última instancia, ¿qué es *La ciudad ausente* sino una historia de fantasmas?

Como se comprobará más adelante en la novela (LCA: 88-92), «Stephen Stevensen», el primer relato de la máquina, retoma y reescribe un texto que Piglia había publicado unos años antes, *Encuentro en Saint-Nazaire*. En esta *nouvelle* se parte de la

⁸ Cabe notar la similitud del nombre de Hans Kruster y el de Kluge, como se llamaba el Ingeniero en el borrador pre-redaccional de la novela y también el historiador Joaquim Kluge que aparece en *Respiración artificial* (Alí: 2010: 209).

estancia real del escritor argentino en la *Maison des Écrivains Étrangères et des Traducteurs* de Saint-Nazaire para elaborar un relato que problematiza los alcances de la ficción. El conflicto es sencillo e inquietante. Stevensen —un escritor interesado en la teoría de la repetición y en la forma de la profecía— escribe un diario donde anticipa los hechos que vive el narrador. Su proyecto narrativo explora la idea de la posibilidad: «Lo que yo escribo puede suceder, ¿se da cuenta? [...] Hay un poder, ¿no es verdad? El poder de la ilusión» (PP: 99). Cuando el narrador lee unas páginas del diario de Stevensen y se da cuenta de que lo que dice es cierto, va a buscarlo. Pero no lo encuentra en su habitación de hotel. Solo está su *ordenator* —escrito así, como para acentuar el aura de modernidad del aparato—, donde brillan las letras verdes de un texto que parece contener el final de la vida del narrador, quien, para evitar leerlo, opta por desenchufar la máquina. «Después», concluye el relato, «no quedó nada» (PP: 104).

Como apunta Fonet, la ambigüedad de la frase final sostiene la incertidumbre: «*Nada* remite, en primer lugar, a la pantalla vacía, pero también al fin del relato y, en consecuencia, de la vida del personaje» (2007: 169-170). Igual que en *La ciudad ausente*, la desactivación de la máquina se presenta como una forma de cortar el flujo de la narración y neutralizar así su amenaza. Pero esta relación entre tecnología y narración, el impacto de la ficción en lo real y el personaje de Stevensen no son lo único que comparten ambos textos. Por el momento, en cualquier caso, basta con señalar que Macedonio tenía razón: la primera obra anticipa todas las que siguen; «Stephen Stevensen», la historia inicial, condensa los elementos que atravesarán todas las que están por venir (LCA: 39). A partir de esta primera experiencia, se definen las bases del funcionamiento de la máquina. «El primer texto mostraba el procedimiento» (LCA: 88):

La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común (LCA: 40).

Basándose en esta caracterización, Mesa Gancedo identifica a la máquina de narrar como un «sistema experto» (2002: 346). Este subconjunto de la Inteligencia Artificial constituye un tipo de sistema informático que posee los conocimientos de un experto en una determinada disciplina y emula sus maneras de razonar (Badaro, Ibañez, Agüero, 2013: 351). En cierto sentido —ejerciendo probablemente una simplificación

extrema—, puede decirse que los «núcleos narrativos» que se mencionan en la novela harían las veces de «reglas» que el programador implementa y que el sistema interpreta y aplica para resolver problemas; en el caso de la máquina de Macedonio: para transformar la anécdota y generar otro relato. Pero cabe precisar que no todos los sistemas expertos tienen la capacidad de aprender (Buchanan, 1989). Para modificar o complejizar su funcionamiento, la mayoría requiere de un sujeto humano que los programe y añada reglas y conocimientos nuevos. Este sujeto humano, en la novela, es Macedonio, quien, después de la primera transformación, entrevió la posibilidad de construir una ficción virtual y empezó a trabajar con series y variables que incorporaba a la máquina (LCA: 44). Esta, sin embargo, se irá haciendo cada vez más autónoma, tanto en la forma de acceder a nuevos materiales como en la implementación de técnicas para modificarlos. En este sentido, cabe señalar que lo que permite que la máquina de Macedonio sofisticue poco a poco su funcionamiento no es su condición de sistema experto, sino un desarrollo posterior de la Inteligencia Artificial: el aprendizaje automatizado o *machine learning*. Esto es lo que explica el exponencial aumento de la autonomía de la máquina, su evolución y su emancipación final.

De acuerdo con Mesa Gancedo, la máquina opera según los principios del *input-output* y de la «caja negra», en un proceso divisible en cuatro fases: «1) entrada de datos; 2) transformación inaccesible a la observación; 3) salida de datos; 4) aprendizaje o *feed-back* basado en la ‘experiencia’» (2002: 353). La primera fase de este esquema —la entrada de datos— resulta especialmente importante para entender el funcionamiento de la máquina. A este respecto —además del relato «La nena», antes referido—, la aproximación más ilustrativa la ofrece una historia que Renzi cuenta al poco de arrancar la novela, una «variante a escala» de la historia de la máquina (Mora, 2019: 82). Paso a resumirla.

Lazlo Malamüd, un respetado crítico y profesor universitario de literatura en Budapest, traductor al húngaro del *Martín Fierro* (1872-1879), se había exiliado en Argentina y era capaz de leer correctamente el español, pero no podía hablarlo. Ese era el único requisito que se le pedía para dictar clases en la Universidad argentina. Pero antes tenía que pronunciar una conferencia, así que le urgía de veras aprender español. El problema radicaba en que apenas mostraba mejoras y solo contaba con las palabras del poema de José Hernández para expresarse: «Se sabía el *Martín Fierro* de memoria y ése era su vocabulario básico» (LCA: 15). De este modo, cuando quería manifestar su

frustración ante los escasos avances que hacía en su aprendizaje, se veía obligado a articular oraciones del siguiente tipo: «Una vida desgraciada. Yo no merece tanta humillación. Viene primero el juror después la melancolía. Vierten lágrimas los ojos, pero su pena no alivia» (LCA: 16). Malamüd, como se ve, trabaja a partir de un recorte de la lengua. Volviendo a la metáfora tecnológica, podría decirse que Malamüd también funciona como un sistema experto, solo que primitivo o acaso averiado. Ha sido programado en el español únicamente con los versos del *Martín Fierro* y no admite otro *input*. De esta manera, su *output* en español no puede consistir más que en la recombinación de un conjunto muy limitado de palabras y de estructuras sintácticas, un flujo verbal que le resulta a todas luces insuficiente para comunicarse. En un sentido, la máquina, si no aprendiese y no incorporase nuevos materiales, operaría de un modo análogo: no haría más que versiones de un mismo relato, variaciones sobre un mismo tema a partir del texto del «William Wilson» de Poe.

La semejanza entre la máquina y la historia del desdichado traductor húngaro es señalada por Renzi: «Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era la metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera» (LCA: 16). Esta última frase es reveladora. La cuestión del relato colectivo se abordará más adelante, pero cabe notar que la idea de «narrar en una lengua extranjera» involucra, al menos, dos cosas: limitación y extrañeza. Respecto de la extrañeza, las frases que hilvana Malamüd no dejan lugar a dudas. Están elaboradas en una suerte de lengua artificial, una condición que Piglia asocia a los textos de los grandes poetas, quienes, según el argentino, siempre parecen estar escribiendo en una lengua extranjera⁹. En cuanto a la limitación, la pobreza léxica y gramatical del recorte con que se maneja Malamüd puede asimilarse a las condiciones en que la máquina produjo sus primeros relatos.

En su estadio inicial se advierte con claridad que la máquina no crea nunca de la nada, sino que transforma; de modo que depende siempre de relatos previos. Esta negación de la idea romántica de la creación *ex nihilo* está presente asimismo en sus fabricantes. Si «Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas» (LCA: 43), para Russo, «[i]nventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un

⁹ Opinión extraída de las declaraciones del autor en un vídeo titulado «Ricardo Piglia: la escritura, el éxito y la poesía». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KhehcrkxXA> (última consulta 12/08/2020)

mecanismo anterior¹⁰. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada [...]» (LCA: 126). Como apunta Fonet, para el Ingeniero, «la utopía (la invención) solo es posible partiendo de la memoria (un artefacto precedente)» (2007: 178).

Tanto esta reflexión abstracta como el funcionamiento efectivo de la máquina se ajustan en el ámbito de la producción semiótica al concepto de «intertextualidad» que acuñara Julia Kristeva. Para la semióloga búlgara —que aquí sigue los postulados de Mijaíl Bajtín—, «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1981: 190). No se puede crear en el vacío. De ahí que cualquier texto imaginable se construya a partir del corpus textual que lo precede y rodea en el momento de su producción. Como dice una frase de Viktor Shklovski citada a menudo por Piglia, «las musas son la tradición literaria» (LTV: 65). A través del concepto de «intertextualidad», por lo tanto, Kristeva recupera la teoría bajtiniana de la escritura como lectura y del texto como absorción, transformación y réplica de otros textos. Postula así un modelo productivo que resulta muy útil para explicar la lógica interna de la máquina de Macedonio, concebible, desde esta óptica, como una poderosa máquina intertextual. O si se quiere, en referencia a su evolución, autonomía exponencial y potencial subversivo: una máquina intertextual desencadenada.

3.3. Apropriación, reproducción, circulación

Mucho se ha escrito acerca de los múltiples textos que convergen y se insertan de manera explícita o implícita en *La ciudad ausente* (González Álvarez, 2009; Fonet, 2006, 2007; Lindstrom, 2006; Waisman, 2003). Las referencias proliferan, como en toda la obra de Piglia, e incluso de forma más acusada, con más niveles de interpretación. Por eso no me detendré ahí. En lugar de rastrear las numerosas huellas intertextuales de la novela, me interesa más bien observar cómo opera la máquina en relación con la apropiación de textos e historias ajenos. La máquina capta, transforma y pone en circulación relatos. Con este punto de partida, cabe plantear ciertas preguntas:

¹⁰ Una reflexión casi especular a esta se encuentra en *Prisión perpetua*: «Narrar es fácil, dijo Steve, si uno ha vivido lo suficiente para captar el orden de la experiencia» (PP: 34).

¿Cuál es el sustrato teórico que subyace a ese proceso? ¿Cómo interviene en él la tecnología?

Las citas —apócrifas o no—, las alusiones, las reescrituras, las falsas atribuciones y los plagios nuclean indiscutiblemente una poética que ha problematizado como pocas la noción de propiedad en la literatura. Como señala Eduardo Becerra, Piglia traslada al ámbito específico del lenguaje y la escritura toda una serie de tensiones en torno a la propiedad privada surgidas a raíz de la instauración del sistema capitalista; entre otras: la originalidad como criterio de valor o la concepción de la obra de arte como mercancía (2019: 8-9). En este sentido, el caso más flagrante a nivel práctico en la obra del argentino quizás sea el de la *nouvelle Nombre falso* (1975), que, desde sus primeras líneas, anuncia el conflicto: «está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt» (NF: 103). Como sostiene Fonet, esta «ficción disfrazada de pesquisa bibliográfica» es un texto que «teoriza sobre el papel de la falsificación y el plagio en la literatura» y «se convierte a su vez en un plagio y una falsificación múltiple de citas y hechos», puesto que «Luba» —el cuento de Arlt cuya propiedad está en discusión y que se incluye como apéndice— constituye un plagio del cuento del escritor ruso Leonidas Andreiev titulado «Las tinieblas» (2007: 27-28).

Este experimento narrativo se enraíza en una reflexión teórica dispersa pero de largo aliento acerca de esta problemática. Como apunta Becerra, la reconciliación de Arlt y Borges —autores considerados tradicionalmente antagónicos por la crítica— se articula en Piglia principalmente sobre el eje de la discusión entre literatura y propiedad (2019: 11). En una entrada del diario de 1970, Piglia dice ver en Borges un «ejemplo de la doble enunciación, o mejor, del texto doble» (DER II: 222-223), una idea, la de la duplicidad, que resuena en la serie de «dobles», réplicas y duplicaciones que atraviesa y vertebraba *La ciudad ausente*. Según Piglia, la cita, el plagio y la traducción son ejemplos de esta doble enunciación, lecturas escritas de un texto ajeno cuya «apropiación puede ser legal (cita), ilegal (plagio), o neutra (traducción). Borges usa su modo personal de traducir para apropiarse de todos los textos que cita o a los que plagia: su estilo ‘inconfundible’ vuelve todo lo que escribe de su propiedad» (DER II: 223).

Las transformaciones de los relatos que lleva a cabo la máquina pueden también leerse desde este prisma. La máquina *roba*. Al transformarlos, se apropia de los relatos. Por eso es posible decir con Fonet que la máquina de *La ciudad ausente* «funciona como una suerte de alegoría de la literatura argentina» (2007: 165), construida —en una

línea que va de Sarmiento, a Lugones, a Borges, a Piglia— a partir de un conjunto de «sistemas de citas, referencias culturales, plagios, traducciones» y «pastiches» (CYF: 59). Pero también puede ampliarse el foco y concebir la máquina de *La ciudad ausente* como una representación alegorizada de toda creación literaria (Orecchia Havas, 2006).

En última instancia, como se ve, para Piglia —como para Kristeva—, escribir es apropiarse de lo ya escrito «y no un efecto de la inspiración del poeta sobre el territorio virgen del lenguaje» (Becerra, 2019: 9). En una paráfrasis de la cita de Shklovski, Piglia sostiene que la memoria de un escritor es la tradición: «Una memoria impersonal hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas¹¹; los fragmentos y los tonos vuelven como recuerdos personales; con más nitidez, a veces, que los recuerdos vividos» (AP: 147). Con ecos psicoanalíticos, traza después un nexo entre los robos y los recuerdos en literatura —«nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes»—, antes de enunciar su tesis:

Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje¹². Podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, a condición de saber que otros las están usando quizás del mismo modo. [...] La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos al lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. [...] La identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es anónimo y ese uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura (AP: 147).

El conflicto entre escritura y propiedad ha sido también retomado por Piglia en relación con los cambios tecnológicos. En *El último lector* (2005) hay un ensayo sobre Franz Kafka donde puede hallarse una breve historia de la mujer-copista desde la óptica de la técnica. De acuerdo con Piglia —quien cita como fuente un estudio de Margery Davis: *Woman's Place Is at the Typewriter: Office Work and Office Workers, 1870 to 1930* (1984)—, la invención de la máquina de escribir a finales del siglo XIX separó «históricamente la escritura artesanal y la edición», generó «la nueva profesión de las mujeres» y permitió la creación de una nueva figura: la mujer que mecanografía los manuscritos del escritor, la lectora encadenada «que vive para copiar sus textos como si

¹¹ Esta idea pangeica de la multiplicidad lingüística aparece en el relato más bello y hermético de *La ciudad ausente*. En «La isla» el «lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (registra Turnbull). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior» (LCA: 107).

¹² Curiosamente, una anotación en el segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* confirma que esta frase es una cita robada: «'La propiedad privada no existe en el campo del lenguaje', Roman Jakobson» (DER II: 167).

fueran propios» y que puedan así ponerse en circulación (EUL: 58-59). De esta larga tradición, Piglia rescata varios ejemplos, pero el más significativo es el de Sofía Tolstói, quien copió siete versiones completas de *Guerra y paz* (1869) y terminó por pensar que la novela era suya (EUL, 61). En esta anécdota se advierte un conflicto asimilable al que implica la experiencia de la traducción: «el traductor vuelve a escribir un libro—de hecho lo copia— que es suyo y es de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor —su propiedad— es siempre invisible o casi. Él ha escrito todo el libro, pero no le pertenece» (LTV: 49). En otros términos: no es el *autor*. En ambos casos queda no obstante entreabierto el debate, puesto que resulta innegable: si uno traduce o «copia siete veces una novela algo comparte con el que la ha escrito» (LTV: 39), por más que no sea socialmente considerado como *autor* de ese texto.

En esta misma línea se desarrolla la reflexión de Piglia en torno al impacto de Internet y las nuevas tecnologías, disponible en una entrevista concedida en 2007 e incluida en *La forma inicial* (2016). Del lado de la producción, Piglia entiende que la «facilidad de bajar textos y copiarlos, de usar lo ya escrito, usando el *copy and paste*, está produciendo un cambio en las relaciones de propiedad de la literatura» (LFI: 30). Las nuevas tecnologías permiten generalizar ciertos efectos del *cut-up* que emplearan William Burroughs y los dadaístas —una técnica utilizada por Piglia en varias de sus obras, entre ellas, por supuesto, *La ciudad ausente*—: disolución del lugar del autor, quiebra del orden discursivo, yuxtaposición de textos procedentes de lugares y tiempos diversos, etcétera. Empleando una terminología marxista, concluye Piglia: «el desarrollo de los medios de producción está poniendo en cuestión a las relaciones de producción culturales» (LFI: 31).

Del lado de la circulación, por su parte, el escritor argentino se muestra visiblemente optimista:

Hay mayor difusión de lo que se escribe y se lee, el acceso es mucho más libre, hay una especie de anarquismo primitivo. [...] Hay una ilusión de circulación sin Estado y sin ley [...] Me parece lo mejor y más novedoso que tiene el mundo de las nuevas tecnologías. El capitalismo lo ha generado, pero no sabe muy bien cómo controlar el circuito. Casi no hay censura y es muy difícil controlar la propiedad [...] Hoy parece que se haya disuelto toda distancia entre reproducción y apropiación. Hay una ilusión de simultaneidad, un cruce continuo entre textos propios y ajenos. La técnica produce un movimiento de unificación, de escritura única, continua, no personal, casi mecánica, ligada al *cut and copy and paste*, y a la masa de textos que circulan; pone en juego la cuestión de qué quiere decir *enunciar* (LFI: 25-32).

Las condiciones de circulación de los textos en Internet hacen de este espacio un lugar muy atractivo para Piglia. No en balde ha definido en más de una ocasión la literatura como «una sociedad sin Estado» (DER II: 185). Sus reflexiones en torno a estos nuevos ámbitos de producción y circulación de los textos traen además resonancias de ideas ficcionalizadas años antes en *La ciudad ausente*. Más arriba he mencionado los robos, las apropiaciones de la máquina. Ahora cabría volver a la novela y detenerse en otros dos aspectos: la reproducción y la circulación de sus relatos.

En lo que concierne a la reproducción, hay un elemento clave y prácticamente ubicuo en el texto: la noción de réplica, de cuyas múltiples implicaciones solo voy a poder dar unos pocos apuntes. Para empezar, la máquina, se dice, no es solo una réplica de una mujer muerta, sino también una máquina de producir réplicas (LCA: 55). Así se conciben sus relatos; según Russo: réplicas de la vida entendida como un mecanismo. Para producirlas, entonces, han de dominarse las bases de algo que podría denominarse la *tecnología de la experiencia* y ser así capaces de acceder al orden que determina la producción del sentido. De ahí los experimentos verbales de Russo: «Pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él los lea y los estudie» (LCA: 84). Sus investigaciones y las de Macedonio confluyen porque avanzan en la misma dirección:

Nosotros, dijo el Ingeniero, hemos llegado a dominar el arte de considerar la vida como un mecanismo cuyas funciones más importantes son fáciles de comprender y reproducir, un mecanismo que podemos hacer funcionar a un ritmo más rápido o más lento y por lo tanto más o menos intenso. Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte (LCA: 125).

En este giro final palpita tanto el sustrato trágico como la principal prevención antiposmoderna de la novela. Vale la pena subrayar esto porque *La ciudad ausente* pudiera parecer una obra especialmente susceptible a este tipo de interpretaciones (Martín Enríquez, 2015). Al fin y al cabo, su configuración es una muestra exacerbada de ciertos rasgos que han hecho habitual encontrar caracterizado a Piglia como paradigma del escritor posmoderno¹³: carácter metaliterario de sus textos, centralidad de

¹³ Para una revisión resumida pero ajustada de las coincidencias y distancias entre la poética pigliana y los rasgos habitualmente asociados a la «poética posmoderna», véase el artículo de Andrea Torres Perdigón «Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald» (2013: 135-139).

las figuras del archivo y la biblioteca, hibridez genérica, fragmentarismo, etcétera. (Becerra, 2007: 37) Ciertamente es que la mera noción de réplica lleva de forma casi automática a categorías posmodernas como la simulación y el simulacro de Jean Baudrillard (1981). Hay exhaustivos análisis que abordan esta faz de la novela (Mesa Gancedo, 2002: 367-375). Pero cabe apuntar un matiz. El proyecto de Macedonio en *La ciudad ausente* se basa en tomar la ficción —esto es: lo posible— como parte consustancial de la realidad: «Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible» (LCA: 89). En ningún caso equivale esto a negar la verdad¹⁴. En este sentido, Piglia está lejos de ser relativista. Como sostiene Becerra, «la verdad, ligada, eso sí, a una red de estrategias discursivas y ficcionales, constituye un pilar de su búsqueda literaria» (2007: 37). En Piglia, en efecto, la ficción —o cierto uso de la ficción, como se verá en el siguiente apartado— constituye una forma posible de alcanzar la verdad. La ficción conforma lo real y puede incidir por tanto en sus manifestaciones, claro que hasta un límite: la orilla física —el cuerpo, la enfermedad, el dolor, la muerte—, donde se acaba indefectiblemente el relato.

Por todo ello, no deben confundirse los postulados de Piglia con los del posmodernismo. La verdad existe. Lo real existe, aunque albergue ficciones. En este sentido, lo que resulta del todo evidente es que no se trata de «reinventar lo real como ficción, justamente porque ha desaparecido ya de nuestras vidas», como plantea Baudrillard (1981: 183-184). Por más que parezca ausente, lo real no ha desaparecido de nuestras hipermediatizadas vidas contemporáneas. El posmodernismo, para Piglia, se equivoca al extrapolar reflexiones surgidas del análisis de los medios de comunicación de masas al resto de la realidad. A este respecto, son ilustradoras las declaraciones del argentino en una entrevista de 2012:

Muchos filósofos contemporáneos parecen capturados por el bovarismo de los medios, y toman ese nuevo fetichismo de la mercancía como modelo de mundo. Pero sin la distinción entre verdad y falsedad es difícil pensar no sólo la literatura y la filosofía, sino también la política. La tendencia a creer que todo es simulacro, actuación y falsificación es un síntoma de una mirada

¹⁴ En la conferencia titulada «Ficción y política en la literatura argentina» (1987), Piglia califica a Macedonio como el «gran novelista social» y deja clara su posición respecto de la relación que establece este entre ficción y verdad. Para Macedonio, «[n]o se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad» (CYF: 118).

fascinada por los medios. Desde luego, no todo es ficción (aunque a los medios les cueste cada vez más instalar el efecto de realidad, incluso —o sobre todo— en los reality shows y en los noticieros). Han sido los historiadores como Carlo Ginzburg o Roger Chartier los que han salido a criticar esa teoría de lo real como instancia construida verbalmente y han insistido sobre la realidad material de las prácticas y de la lucha social (Schejtman, 2012).

Hacia el final de *La ciudad ausente* hay una frase que expresa esta idea de un modo certero. Lo hace a partir de una imagen del primer relato que se lee en la novela, «La grabación», en el que me detendré enseguida: el mapa de los pozos y las tumbas de cal de las víctimas del terrorismo de Estado que se dibuja sobre la pradera (LCA: 30-35). Trazando un arco subterráneo bajo ficciones virtuales complejamente ensambladas, la verdad emerge a través de una frase cruda, breve, precisa. La dice Macedonio y la recuerda Russo: «La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto» (LCA: 136).

El relato, por lo tanto, no es la vida. La palabra es la «*ratio*» que media entre ambos (Mesa Gancedo, 2007: 257). La escala es verbal. En otro tipo de réplicas, en cambio, la escala es espacial, una idea —la de la reducción, la miniatura— que Piglia parece tomar de *La pensée sauvage* (1962) de Claude Lévi-Strauss. Según el antropólogo francés, las obras de arte son a la vez objetos materiales y objetos de conocimiento y en estos dos aspectos funcionan de acuerdo con la lógica del modelo reducido (1962: 33-36). A lo largo de *La ciudad ausente* hay varias alusiones a ello, sobre todo en torno a la narración de «Stephen Stevensen» (LCA: 90, 91). Pero donde Piglia cita expresamente el postulado de Lévi-Strauss es en el relato que sirve de prólogo a *El último lector*: «La realidad trabaja a escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduit*. El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo» (EUL, 13). Condensación de lo múltiple, la réplica de Buenos Aires que aparece en el relato se basa en este principio: «No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la visión microscópica del constructor» (EUL: 11). De igual forma podría definirse el Buenos Aires de *La ciudad ausente*: una réplica, una mirada *possible*, paranoica y lúcida de la ciudad real.

Otras réplicas son las que exhibe el Museo. El rasgo más fascinante de este espacio es que alberga reproducciones materiales de elementos extraídos de mundos

ficticios. Como señala Jesús Montoya, el Museo «transforma en una suerte de instalación o en arquitectura la estructura lingüística que configura la novela» (2008: 283). Los relatos se «materializan» en el Museo (Mesa Gancedo, 2002: 374). De esta manera, *La ciudad ausente* convierte «en algo tangible (en un museo de novelas) lo que era una suerte de metáfora en el título macedoniano de *Museo de la novela de la Eterna*» (Fornet, 2007: 165). Junto a los textos, las versiones, los diagramas y las fotografías, en el Museo hay reproducciones extraídas de la historia literaria argentina —la daga del gaucho Moreira, objetos de las novelas de Arlt—, pero también otras que anticipan elementos de los cuentos que vamos a leer u objetos y ambientes de los que ya hemos leído: la habitación de hotel de «Una mujer», el espejo de «Primer amor», el anillo de «La nena», etcétera. En este sentido, la reproducción más desestabilizadora es la de la habitación del Hotel Majestic, donde Junior había estado en el «plano real» de la novela (LCA: 18-27). En combinación con un comentario de Russo próximo al desenlace¹⁵, parece confirmar una intuición que sobrevuela el texto: bien pudiera ser todo una creación de la máquina.

Una vez hecha esta revisión sumaria, en lo que resta de análisis me centraré en un tipo concreto de réplicas: las narraciones de la máquina. Aquí el término prescinde del matiz escalar. Las réplicas son *copias*: reproducciones de los relatos originales. En cierto punto (LCA: 94), se habla de versiones «xerox» —fotocopias—, pero el soporte más extendido parece ser el de la grabación. Las historias se registran por tanto en cintas de casete que se distribuyen y son escuchadas en un circuito ajeno al control del poder del Estado. Esta combinación entre la escucha y la clandestinidad explica la asociación que Renzi hace en el umbral de la novela:

Me hace recordar, dijo Renzi, los tiempos de la resistencia, cuando mi viejo se pasaba las noches en blanco escuchando las cintas de Perón que le traía clandestinamente un enviado del Movimiento. Eran cintas de la primera época, que se salían y se desenrollaban, eran resbaladizas, color marrón, y había que ponerlas en un cabezal de este tamaño y después bajar la tapa del grabador. Me acuerdo del silencio previo y del zumbido de la cinta antes de que entrara la grabación con la voz exiliada de Perón, que siempre empezaba los mensajes diciendo «Compañeros» y haciendo una pausa como si esperara los aplausos. Nosotros estábamos alrededor de la mesa, en la

¹⁵ «Ellos piensan que tengo una réplica, pero no soy yo quien tiene una réplica, existen otras réplicas, ella produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, ésas son réplicas. Esta conversación, por ejemplo. Su visita al Majestic, la mujer que bebe indefinidamente de un frasco de perfume, la muchacha en la cárcel. No hace falta que usted se vaya de la isla, esta historia puede terminar aquí. La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar» (LCA: 138).

cocina, a medianoche, abstraídos igual que el padre de Junior, pero confiados en esa voz que venía de la nada y que siempre salía un poco lenta y como distorsionada (LCA: 11).

Por el momento del texto en que se ubica, la referencia a las cintas de Perón cumple una función doble. De un lado, esboza un horizonte de expectativas¹⁶ enraizado en la tradición política argentina y configura así una *escena de escucha* fácilmente identificable y asociada con motivos como el repliegue, el complot y la resistencia. Del otro lado, la descripción detallada de las cintas fija una imagen que será productiva a lo largo del resto de la novela, puesto que no habrá apenas menciones tan explícitas al soporte material de los relatos. A este respecto, se dice que Junior escucha «La grabación» en un *walkman* (LCA: 27); que guarda «grabaciones» en su cuarto (LCA: 78); y puede inferirse que la mujer que le da acceso al relato «La isla» —diciendo: «Oiga, ahora verá» (LCA: 105)— le está tendiendo una cinta.

En cuanto a la producción de las copias, las cintas, se dice que «las hacen en Avellaneda, en talleres clandestinos de la provincia, en los sótanos del Mercado del Plata, en el subte de 9 de Julio» (LCA: 16). En otro momento se añade que son fabricadas por «grupos de contrainformación» que trabajan en talleres y «laboratorios armados en garajes clandestinos del suburbio» (LCA: 92). Los puntos de distribución son las librerías de la calle Corrientes y los bares del Bajo y hay asimismo un «centro de documentación y de reproducciones» que archiva «todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendía las cintas y los relatos originales» de la máquina (LCA: 92). Sobre esta estructura se articula la circulación de los relatos: en radios que parten de los márgenes y de los sótanos, en un fuera de plano de las cámaras que vigilan la ciudad. Como en *Metrópolis* —uno de los intertextos más importantes de la novela—, la rebelión se gesta en el subsuelo. Las cintas traen voces de los de abajo:

—¿Ves? Me dieron esto —le dijo [Renzi] 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 (LCA: 16).

La cinta que Renzi le hace llegar a Junior contiene «La grabación»: «Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en

¹⁶ Empleo este término en el sentido que le dan teóricos de la recepción como Hans Robert Jauss (1978), para quien el «horizonte de expectativas» designa el marco cultural e histórico desde el que un lector aborda una obra literaria.

el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra» (LCA: 27). El relato, en realidad, cabe apuntar, no consta de una voz única, sino de dos voces. La primera de ellas pertenece a un narrador diestro —profesional, si se quiere—, que comienza a contar la historia del primer anarquista argentino, un gaucho que conoció a Enrico Malatesta y se dedicó a difundir por los pueblos las ideas libertarias y a denunciar injusticias hasta que lo mataron. «En la provincia», cuenta el narrador, «lo llamaban el Falso Fierro, porque cuando no sabía cómo convencer a la gente y se quedaba sin palabras empezaba a recitar el poema de Hernández» (LCA: 29). En este punto, por un lado, Piglia parece actualizar la teoría de Josefina Ludmer sobre la primera parte del *Martín Fierro*: «Mi teoría es que *Ida* es un texto anarquista ideológicamente, lo cual no tiene nada que ver con la ideología de Hernández. Es un texto anarquista porque Hernández hace el gesto de darle la voz totalmente al gaucho y la ideología espontánea ahí es el anarquismo» (citado en Gallego, 2019: 145). Pero cabe añadir un detalle. El gaucho, en el relato, cuando no sabe qué decir o cómo hacerlo, recurre a reproducir la voz del gaucho Fierro escrita por José Hernández. Su espejo, por tanto, es la voz iletrada que imaginó y fijó el letrado. Con ese leve movimiento —que bien podría pasar desapercibido—, se problematiza una cuestión central en la obra de Piglia: la relación entre la voz y la letra, entre la lengua del otro y su fijación escrituraria.

Desplazar la enunciación, dar voz al otro, escribirla —uno de los ejes de la poética de Piglia, para quien la «literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla» (AP: 124)—, constituye un gesto político que entraña una cierta complejidad. De raíz, porque, como señala Mijaíl Bajtín, el *skaz* —la oralidad literaria, para los formalistas rusos— no es solamente la representación del «lenguaje oral y las cualidades lingüísticas correspondientes (la entonación oral, la construcción sintáctica del lenguaje oral, el léxico correspondiente, etc.)», sino también y ante todo «una orientación hacia el lenguaje ajeno» (1995: 279). En Argentina este movimiento adquiere además rasgos específicos que no son ignorados por Piglia: «En la dialéctica entre civilización y barbarie que configura la cultura argentina, Piglia ve cómo, desde sus orígenes, esa contraposición se articula sobre la tensión entre la voz y la letra en una confrontación eminentemente política» (Becerra, 2007: 32). Son varios los casos que lo

demuestran¹⁷. El primero y más evidente: *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría; para Piglia, uno de los textos fundacionales de la literatura argentina. De acuerdo con él, en *El matadero* hay dos niveles lingüísticos que son a la vez una escisión de dos mundos, de dos clases sociales: la lengua «alta», engolada y casi ilegible de la zona unitaria y la «lengua ‘baja’, popular, llena de matices y de flexiones orales» que pretende ser «una prueba más de la bajeza y animalidad de los ‘bárbaros’» y, sin embargo, en última instancia, «es un acontecimiento histórico» y «lo que se ha mantenido vivo en *El matadero*» (1993: 9).

La valoración por parte de Piglia de la introducción de la voz del bárbaro en la obra de Echeverría puede explicarse a partir de su propio proyecto narrativo. Como señala Becerra, la oralidad, para Piglia, «actúa en la literatura como localizador de procesos sociales que se desarrollan fuera de los lugares institucionalizados, por tanto apartados del discurso político del poder e incluso enfrentados a él» (Becerra, 2011: 241). En este sentido, el punto de conexión entre esta lectura política de la oralidad en la tradición literaria argentina y la configuración de «La grabación» se concentra en una frase: «Los gauchos hablan en versos y los obreros son tartamudos» (LCA: 29). Se trata, por supuesto, de una aserción falsa: una forma de referir las figuraciones de la voz de estos grupos no autorizados en el imaginario letrado y mediático. Resulta obvio: ni los gauchos hablan en versos ni los obreros son tartamudos, por más que el acceso de su voz a ciertas tecnologías como la escritura¹⁸ o los medios de comunicación haya generado esta creencia. A este respecto, dice el narrador de «La grabación»:

En el mundo del trabajo, en las fábricas, no se habla así, de golpe, de primera. La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse. Se puede ver claramente en la televisión cuando, por ejemplo en una entrevista, se le pide a la gente del mundo obrero que exprese algo. Habrá que dejarlos entonces por lo menos cinco o seis minutos más que a los otros, porque sus palabras van entrecortadas por silencios, menos en el caso de los representantes sindicales, que hablan como los locutores y hacen su frase en el momento. Es una expresión que yo conozco muy bien. Decí tu frase, decí tu frase, contá, y el hombre tiene dificultades para contar y decir su frase, su tragedia (LCA: 30).

¹⁷ En la segunda de las clases del seminario «Escenas de la novela argentina», impartida en el 8 de agosto de 2012 en la Televisión Pública argentina, Piglia se extiende acerca de este asunto. Relaciona oralidad y tecnología a través del recurso técnico del grabador y se detiene a analizar los alcances políticos y literarios de la representación de la oralidad en la tradición argentina a través de autores como Lucio Victorio Mansilla, Eduardo Gutiérrez, Eugenio Cambaceres, Manuel Puig o Rodolfo Walsh. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vEQd-6D79A&t=1562s> (última consulta 20/08/2020)

¹⁸ Una aproximación teórica a la concepción de la escritura como tecnología puede encontrarse en el clásico estudio de Walter J. Ong (1987).

Como amplía Piglia en otra parte, los obreros «no están ‘adaptados’ al habla pública, a la TV, a la radio, a la escena», y cuando los medios abordan a uno de ellos y lo entrevistan, este «trata de ser preciso y contar lo que pasó y entonces tartamudea un poco e inmediatamente le sacan el micrófono y el periodista da su versión, lo dejan ahí, mudo, porque habla otra lengua» y «no tiene la precisión que han aprendido a tener los que juegan ese juego en el espacio público» (LFI: 198-199). El discurso de las clases populares, por lo tanto, resulta incompatible con las constricciones temporales que exigen los medios y es excluido y suplantado por voces «autorizadas», como, por emplear los ejemplos que ofrece Piglia, los representantes sindicales o los periodistas.

Frente a este estado de las cosas, un dispositivo tecnológico, el grabador, emerge como solución posible. De un lado, en comparación con la escritura, el registro de la voz reduce la violencia intrínseca a la representación. No hace falta imaginar la voz del otro. Con grabarla y transcribirla alcanza¹⁹. Captar y registrar los tonos, las cadencias, los silencios y los vaivenes y digresiones que la oralidad impone al orden del relato permite aproximarse a la verdad y al sentido de la experiencia, de la que la voz, como expresó Benjamin en «El narrador» (1986), constituye el vehículo privilegiado. Junto a esto, en comparación con la televisión o la radio, el grabador abre un espacio de expresión libre de las exigencias de la lógica mediática. Tomando una pregunta del tecnólogo Langdon Winner (1980) —«¿Tienen política los artefactos?»—, en el caso del grabador, aunque aquí aparezca ficcionalizado, puede afirmarse que sí. Al menos desde esta perspectiva, es una tecnología liberadora. Ante el grabador, el testigo puede hablar: tiene tiempo; puede contar su tragedia a su manera y nosotros, por nuestra parte, escuchar —como decía Tardewski de Kafka en *Respiración artificial*—, «por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad» (RA: 207).

La segunda voz de «La grabación» pertenece a un paisano que vive y trabaja en un campo al oeste de Córdoba, en el interior de Argentina. Un día se le cayó un ternero a un pozo. Al intentar sacarlo, alumbrando el interior con la ayuda de un espejo, encontró a las víctimas, las *vio*: «Veía el pozo en ese espejo, el brillo de los restos, la luz que se reflejaba adentro y *vi* los cuerpos, *vi* la tierra, *vi* los muertos, *vi* en el espejo la luz

¹⁹ No obstante, los críticos que han abordado ciertos problemas específicos de la configuración de la novela testimonial han demostrado que la transcripción es un proceso plagado de zonas muy conflictivas. Para una aproximación a esta problemática en los contornos latinoamericanos, véanse Vera León (1992) y Sklodowska (1993).

y la mujer sentada y en el medio el ternero» (LCA: 32; la cursiva es mía). Aquella visión lo impactó tanto que se alejó de su familia. Desde entonces, observa. Ve a las aves de rapiña, la gran cantidad de tierra que sobra de los pozos, la cal que aflora y cómo la helada quema la hierba y descubre ese «camposanto sin cruces», ese «mapa del infierno» sobre «la pradera de Las Lomitas» (LCA: 33-34). Pero el horror, lo indecible²⁰, no se narra solo desde sus efectos. El paisano también ha visto en acción a los grupos paramilitares, que son la elisión del relato:

Los mataban como a gorriones, corriendo encapuchada qué puede hacer una persona, maniatada, los fusilaban a dos metros y los tiraban en los pozos y después andaban con topadoras, haciendo tumbas, y a veces a los mismos desgraciados les han hecho cavar la zanja para matarlos [...] vienen de allá y de allá, metían el camión en la culata y mataban lo que traían, todo lo que traían, maniatada la gente, encapuchada, qué iban hacer, ahí no más, sin apagar la radio en el coche, un auto sin patente, con música, con la publicidad, ¿eh? (LCA: 32-34)

La recuperación de la experiencia de los testigos del terrorismo de Estado en este relato de la máquina permite concluir aludiendo a una aguda observación de Mesa Gancedo a propósito de la noción de réplica (2002: 370). La definición de *réplica* como «copia exacta de algo, especialmente una obra artística», solo aparece en el diccionario de la Real Academia Española en una tercera acepción²¹. Las dos primeras, en cambio, priorizan el significado discursivo del término, vinculado a la contestación y a la disconformidad. *Replicar*, en efecto, es «instar o argüir contra la respuesta o argumento» o «responder oponiéndose a lo que se dice o manda»²². En el siguiente apartado analizaré los alcances narrativos y políticos de esta otra cara más combativa del término.

3.4. Contra el Estado Mental: complot y lucha por la narración social

Uno de los planteamientos políticos transversales en la obra ensayística y narrativa y en las intervenciones públicas de Piglia es la concepción de la sociedad

²⁰ En «La grabación» se recuperan dos elementos ya explorados en *Respiración artificial*: los testigos y víctimas del horror, del terrorismo de Estado, y la dificultad para transmitir el sentido de esa experiencia extrema: «¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje» (RA: 215)

²¹ Real Academia Española, «Réplica», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Disponible en: <https://dle.rae.es/r%C3%A9plica> (última consulta 20/08/2020)

²² Real Academia Española, «Replicar», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Disponible en: <https://dle.rae.es/replicar> (última consulta 20/08/2020)

«como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente» (CYF: 33). Evidentemente, como se dijo antes, la palabra no es la vida. Piglia no ve la realidad tan en solo en términos discursivos: «Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen las relaciones discursivas» (CYF: 10). Pero esa «trama de relatos» constituye el campo específico de acción y de reflexión del escritor. En este sentido, según Piglia, hay «un circuito personal, privado, de la narración²³. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra» (CYF: 33). Para el argentino, el Estado es «una máquina de hacer creer» (CYF: 105) cuya su función es imponer ciertos modos de contar la realidad (CYF: 33). Esta cuestión puede dividirse en varios estratos. El primero de ellos tiene su base en el lenguaje. A este respecto, dice Piglia:

El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y ésta es la noción actual de consenso y de régimen democrático (AP: 125).

Piglia actualiza aquí una noción de «época» que se ajusta en parte a la definición propuesta por Claudia Gilman, quien entiende por «época» el campo de lo que es públicamente decible y aceptable en cierto momento de la historia (2003: 36). Digo en parte y no por completo porque Piglia incorpora además una mirada formal que viene de la crítica literaria. De esta manera, una época no solo se define por lo que se puede decir, sino también por *cómo* se puede decir:

²³ El acceso a ese circuito privado de la narración es una idea que resulta fascinante para Piglia. Sobre ella ha reflexionado en varios lugares: «Podemos imaginar que si conociéramos el conjunto de narraciones que circulan en la ciudad de Buenos Aires en un día, conoceríamos un tipo particular de funcionamiento esta ciudad con bastante precisión. [...] Si tuviéramos la posibilidad, fantástica, de disponer de todas esas narraciones, podríamos detectar las grandes formas, los grandes núcleos formales a partir de los cuales se construyen los relatos sociales» (LTV: 60). Además de en *La ciudad ausente*, esta idea aparece ficcionalizada en uno de los relatos de *Prisión perpetua*, en el que también interviene la tecnología. Se trata de la historia de un psiquiatra que atiende un centro telefónico de asistencia al suicida y graba cada llamada que recibe. La gente no le cuenta su vida, sino una sola experiencia, un solo relato: el acontecimiento que lo había echado todo a perder. Después, el hombre, solo, en su oficina, se dedicaba a escuchar las cintas: «el relato múltiple de la ciudad. Quería captar el centro de la obsesión secreta de Nueva York» (PP: 43-44).

Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esta tensión, se le exige que reproduzca un lenguaje cristalizado, con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que funciona como comprensible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es (AP: 127).

Cada época posee sus particulares «usos oficiales del lenguaje» (AP: 126). Por eso es muy productivo atender a los años en los que se gestó la escritura de *La ciudad ausente*. En este sentido, se ha rastreado un pre-texto en un relato de 1974 titulado «Agua florida» (Alí, 2010: 132) y se sabe que los primeros apuntes de la novela datan de 1982 (Berg, 1996: 39). En 1985 apareció un avance bajo el macedoniano título²⁴ de «Otra novela que comienza», pero —también muy al estilo de Macedonio— la publicación se postergó hasta 1992, tras la reescritura de 1991 (Alí, 2010: 129).

A la luz de estos datos, la cronología genética de la novela puede ponerse en relación con dos momentos clave en la cronología política argentina: el fin de la dictadura de la Junta Militar (1976-1983)²⁵ y el giro neoliberal tras el acceso al gobierno del presidente Carlos Menem (1989-1999), que en 1990 había indultado a los principales responsables de la represión política y de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura (Fornet, 2006: 141). Tales son las coordenadas que propone Sergio Waisman, quien ve en *La ciudad ausente* un Buenos Aires sitiado «por el estado y el mercado, por la herencia de la última dictadura militar y los desaparecidos y por la invasión de las ‘instantáneas’ y los simulacros de un neoliberalismo global» (2003).

Sin negar lo anterior, ambos momentos —a mi juicio— no inciden en el texto con la misma intensidad. Las huellas de la dictadura y del periodo que la siguió son mucho más perceptibles. Se han mencionado a menudo motivos comunes: la vigilancia extrema, la paranoia, la amenaza, la represión, el doble espionaje, los interrogatorios (González Álvarez, 2009: 151). Pero se puede añadir otro, más sutil, quizá, pero igual de relevante. La «siniestra sensación de normalidad» que Piglia registró en sus diarios al día siguiente del golpe de 1976 domina asimismo la atmósfera de la novela. Vale pena confrontar esa entrada con una de las observaciones de Junior a propósito de lo que se percibe en las calles:

²⁴ La única novela que Macedonio Fernández publicó en vida se titula *Una novela que comienza* (1941).

²⁵ Para una aproximación breve y concisa a la situación política, económica y social que precedió y caracterizó al denominado Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, véase el resumen que María Cristina Pons elaboró en su estudio crítico de *Respiración artificial* (1998: 7-29).

Lo peor es la siniestra sensación de normalidad, los ómnibus circulan, la gente va al cine, se sienta en los bares, sale de las oficinas, va a los restaurantes, se ríe, hace chistes, todo parece seguir igual pero se oyen sirenas y pasan a toda velocidad autos sin patente²⁶ con civiles armados (DER III: 23).

Existía una extraña disparidad en la conciencia de lo que estaba pasando. Todo era normal y a la vez el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. En medio del horror, la vida cotidiana siempre prosigue y eso ha salvado la cordura de muchos. Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración en las costumbres. Los ómnibus paran en las esquinas, los negocios funcionan, algunas parejas se casan y hacen fiestas, no puede ser que esté pasando nada grave (LCA: 79-80).

Como se ve, en línea con las duplicaciones que plagan el texto, también la ciudad —o la percepción de la ciudad— es doble. Muchos personajes son acusados de sufrir disociaciones y delirios y el lenguaje clínico caracteriza el registro lingüístico del poder. De la policía se dice que emplea una «jerga lunática, a la vez psiquiátrica y militar» (LCA: 86), y en los «Los nudos blancos» se localiza la acción en un lugar llamado la Clínica, que puede ser leída como una réplica en miniatura de la ciudad (Montoya, 2008: 291). En ella psiquiatras y militares colaboran en tratamientos basados en la extracción de información y en la implantación de una memoria artificial. En el relato se cuenta cómo Elena se interna en la Clínica, está «segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina» (LCA: 68), le administran drogas, es interrogada y un grupo de neurólogos se propone intervenirle el cerebro.

Tomando en cuenta esta situación, no deja de ser paradójico que «Los nudos blancos», el relato más extraño, el más próximo a la estética *cyborg* y a la ciencia ficción, sea al mismo tiempo el que mejor refiera ciertas operaciones llevadas a cabo por la dictadura. De un lado, está el «arte de vigilantes» (LCA: 141), la extorsión, la tortura²⁷. Del otro, la extirpación, la intervención quirúrgica, la cura psíquica. En este

²⁶ Una referencia a los autos sin patente puede hallarse también en «La grabación» (LCA: 34).

²⁷ Uno de los momentos en que alude sin ambages a la experiencia de la dictadura tiene que ver con la tortura, «la culminación de esa aspiración al saber, el grado máximo de la inteligencia institucional. El Estado piensa así, por eso la policía fundamentalmente tortura a los pobres, sólo a los que son pobres o son obreros o están desahuciados y se ve que son negros, los torturan los policías y los militares y muy excepcionalmente han torturado a alguien que pertenece a otra clase social y en esos casos se producen grandes escándalos [...], después que el Ejército actuó atacado por el rencor homicida y el pánico y fueron torturados y brutalizados hombres, mujeres y niños pertenecientes a clases distinguidas de la sociedad, todo se denunció y se supo y si bien, por supuesto, la mayor parte de los asesinados han sido obreros y campesinos, también fueron ejecutados sacerdotes, estancieros, industriales, estudiantes, y al final

sentido, todos los tramos de la novela que aluden a estos usos oficiales del lenguaje recuerdan a una reflexión de Piglia en torno a las operaciones discursivas de la dictadura, de las que el terrorismo de Estado fue su materialización más terrible. Una de las ficciones que emplearon los militares para legitimar el golpe fue la metáfora de la sociedad enferma. Así describe Piglia aquel «relato médico»:

El país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esta cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, el relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror (CYF: 101).

La psiquiatrización de la disidencia entraña un doble juego con la legitimidad. Al categorizar al disidente como enfermo, el Estado Mental —calificable así porque se basa en traspasar la «frontera psíquica», por emplear un término que aparecerá más adelante en *El camino de Ida*— obtiene la legitimidad para sacarlo de circulación e intervenirlo: para «curarlo». Al mismo tiempo, la psiquiatrización deslegitima cualquier discurso que ponga en riesgo el monopolio del Estado sobre la concepción de lo real. Esta es la clave. Hay una escena en la que esto se manifiesta de manera muy evidente. Es un diálogo policial. Los agentes han detenido a Julia—adscriptible a la estirpe pigliana de cantoras locas: mujeres que enuncian una verdad que nadie escucha—, a quien diagnosticarán «alucinaciones» y recomendarán mantener bajo vigilancia:

—Una pregunta de rutina —dijo el comisario—. ¿Quién ganó la guerra?²⁸

—Nosotros.

El comisario sonrió. Querían controlar el principio de realidad.

—Gracioso. ¿Nosotros quiénes?

tuvieron que retroceder ante la presión internacional, que acepta como un dato de hecho que se masacre y se torture a los humillados del campo y a los pobres, a los desgraciados a fiebrados de los ghettos y de los barrios bajos de la ciudad, pero reacciona cuando se trata de ese modo a los intelectuales y a los políticos y a los hijos de las familias acomodadas, porque en general éstos ya colaboran espontáneamente y son un ejemplo y adaptan sus vidas a los criterios de realidad establecidos por el Estado, sin que sea necesario torturarlos» (128-129). Como se verá, la lectura de clase de la violencia institucional estará también presente en *Plata quemada*.

²⁸ En referencia a la guerra de las Malvinas (1982), que enfrentó a Argentina contra el Reino Unido y se zanjó con la victoria británica. En la novela, claro, se dice lo contrario. En cuanto al término «kelpers», se emplea frecuentemente en Argentina para referirse a los habitantes de las Islas Malvinas.

—Los kelpers —dijo Junior.

[...]

La policía —dijo— está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad (LCA: 84-86).

O dicho de otro modo: funcionarios al servicio del «régimen de verdad», entendido por Michel Foucault como la «política general» de la verdad de cada sociedad, constituida por ciertos discursos «que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos», «técnicas y procedimientos» aceptados para obtener la verdad y los lugares legitimados para enunciarla (1981: 143).

Una de las estrategias del Estado para gestionar el régimen de verdad y mantener bajo control a la población es operar como un panóptico sin límites. Como postula Louis Althusser, los aparatos del Estado se articulan sobre un doble eje: el de la represión y el de la ideología (1988), dos elementos que en *La ciudad ausente* se hallan fuertemente imbricados. En ella domina un ambiente de permanente visibilidad (Montoya, 2008: 287); las luces eléctricas se mantienen encendidas aunque sea de día y el *voyeurismo* estatal es extremo: «ojos vigilantes en las estaciones de los subterráneos, cámaras filmadoras en los hospitales y patrullas policiales» asedian la ciudad (Berg, 2006: 41). Pero no se trata tan solo de establecer una total vigilancia. En este sentido, la novela va un paso más allá del *Big Brother* orwelliano. El Estado no solo *ve*. También *entra*. Según Fuyita²⁹, espía y guarda del Museo:

El Estado argentino es telémeta, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión (LCA: 58).

El instrumento a través del cual se criban y articulan narrativamente estos datos es la televisión. El vínculo entre este aparato tecnológico y la telepatía es advertido por Fuyita: «el ojo técnico-miope de la cámara graba y retransmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el

²⁹ En muchos lugares se ha apuntado que el personaje de Fuyita constituye un guiño y un reconocimiento a la influencia de la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* (1940), una ficción tecnológica con la que *La ciudad ausente* está emparentada en varios sentidos. Como señala Montoya, «Fuyita es también el nombre del pintor y dibujante japonés Fujita (o Fuyita) Tsuguharu (1886-1968) cuyas réplicas decoraban las amplias terrazas del museo isleño de *La invención de Morel*» (2008: 283).

pensamiento de millones de personas. ¿Comprende usted?» (LCA: 58) En su monólogo final, sin embargo, la máquina aporta un matiz y amplía además este punto:

La televisión sólo refleja el pensamiento de quienes la ven. Sólo se filma y se transmite el pensar de la gente que voluntariamente se dispone a mirar lo que piensa. A eso lo llaman la programación televisiva del día, un mapa general del Estado mental. El monólogo interior, decía él [Macedonio], es ahora la programación de un día en las pantallas de la televisión, tiempo fragmentado, flujo de conciencia, imágenes verbales. Pero no han logrado todavía una máquina tan sensible, que permita la televisión telepática (LCA: 142).

Como se ve, con la represión no basta. Hace falta algo más. Hay que construir la creencia, moldear el pensamiento colectivo, trabajar —en términos de Althusser³⁰— sobre la ideología: la representación de «la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1988: 43). En relación con la insuficiencia de la coerción física, Piglia ha citado en varias ocasiones una frase de Paul Valéry: «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» (CYF: 33).

En *La ciudad ausente* la televisión centraliza y reproduce estas fuerzas ficticias. Desde su misma configuración, este dispositivo tecnológico favorece el autoritarismo discursivo: una emisión única alcanza múltiples pantallas y hace cristalizar así una sola versión de lo real. Cabe señalar además que la retroalimentación sugerida por la simbiosis entre la telepatía y la televisión no es pluralizadora, sino uniformizante. Captar los pensamientos de los televidentes no tiene por objetivo crear un relato común a partir de la experiencia colectiva. Por el contrario, la combinación entre telepatía y televisión homogeneiza. De un lado, la capacidad represiva de la telepatía permite detectar y neutralizar desvíos: «diagnosticar» anomalías y sacar de circulación discursos cuya disidencia se considere amenazante. Del otro, la capacidad ideológica de la televisión permite afianzar el discurso del Estado, estabilizar su versión de lo real y mantener activo el flujo de su narración. La retroalimentación telepática de los contenidos televisivos, en definitiva, es una metáfora: una forma de hablar del conservadurismo estatal y del mecanismo que subyace a la reproducción de la ideología

³⁰ Aunque Althusser no figura entre los autores habitualmente citados por Piglia, existen, como se ve, ciertos puntos de intersección entre sus propuestas. En este sentido, José Luis Gonzalo Basualdo, en su artículo «Piglia: entre Mao y Althusser» (2015), explora la influencia del filósofo francés en Piglia y en otros intelectuales argentinos del entorno de la revista *Los Libros*.

dominante. Así se mantiene la lógica del relato carcelario: el circuito cerrado, la narración que no cesa. Solo así «lo real» permanece siempre idéntico a sí mismo.

El conflicto entre el Estado y la máquina emerge cuando se pone en riesgo lo anterior. Esto sucede cuando la máquina intertextual se desencadena: cuando rompe, precisamente, con la intertextualidad literaria —en apariencia, el punto de máxima autonomía³¹— y empieza a trabajar sobre materiales reales, cuando empieza a «contar con palabras perdidas la historia de todos» (LCA: 16) y logra infiltrarse en las redes del Estado, que, de pronto, se muestra incapaz de diferenciar «la historia cierta de las versiones falsas» (LCA: 58). Entonces se activa el complot³². La narración se descentraliza y los relatos se reproducen y circulan de un modo anárquico.

Al contrario de lo que sucede con el modelo televisivo, las cintas, como soporte tecnológico y modo de circulación, favorecen el antiautoritarismo discursivo. Una vez grabado el relato, se emancipa del centro y las copias escapan a todo control. En este sentido, las pantallas y las cintas representan dos modelos de circulación opuestos. De un lado, la televisión, la narración estatal, responde a un modelo radial: un núcleo irradiador produce una única emisión que alcanza de manera simultánea todas las pantallas de la ciudad. Del otro lado, las cintas, la narración de la máquina, responden a un modelo en red: una vez producido el relato, este se reproduce en talleres —nodos—, que hacen circular copias, que a su vez también pueden ser reproducidas y que «están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere» (LCA: 11).

Una de las consecuencias de este proceso la advirtió Walter Benjamin: «Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica» (2003: 42). En la novela, la autenticidad de los relatos se cuestiona con frecuencia a través de alusiones a «versiones falsas» y «relatos apócrifos» siempre en tensión con los originales. Como en Internet, el origen de los textos se desdibuja. El modo de circulación de los relatos pone en jaque la noción de autenticidad porque no se puede identificar con seguridad al sujeto

³¹ Según Piglia, «ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo esa relación entre los textos que en apariencia es el punto de máxima autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales» (CYF: 62). Los modos de apropiación en la literatura «determinan la práctica literaria y la definen» (Piglia: CYF: 63).

³² Resulta significativo notar que Piglia comienza a reflexionar en público sobre la relación entre literatura y complot a partir de 1984, es decir, un año después del final de la dictadura (Fornet, 2006: 141). La memoria de la experiencia dictatorial y el regreso a la democracia marcan la mayor parte de las reflexiones que articulan estas páginas.

que enuncia. Para Idelber Avelar, esta desidentificación de la enunciación es política porque permite rearmar la memoria colectiva:

La ciudad ausente's crucial rhetorical operation is the identification of the apocryphal and the collective: that which is apocryphal belongs to all [...] From this observation emerges the paradox that Macedonio and Elena's most private language, their most singular remembrances— prior to and foundational of their own signatures—can establish a network of apocryphal storytelling in which the memory of the polis can be narrated (citado en Sánchez-Prado, 2004: 193).

Esa narración apócrifa, secreta y colectiva es la «versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías» (CYF: 35) y que toma aquí la forma del complot. De acuerdo con Piglia, el complot es una suerte de fantasma que asedia al Estado desde su origen: «siempre hay un complot y el complot es la amenaza frente a la cual se legitima el uso indiscriminado del poder. Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos del poder y del contrapoder se anudan» (AP: 100). En la novela, simétricos y antagónicos, el Estado y la máquina, poder y contrapoder, se enfrentan. Son dos tecnologías con lo real en pugna. Así lo explica Russo:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado (LCA: 128).

Esta «máquina de defensa femenina» de producir ficciones tiene su antecedente en el ensayo de 1987 «Ficción y política en la literatura argentina», que anticipa muchas otras ideas puestas en práctica en *La ciudad ausente*:

La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica [...] El espacio femenino y el espacio político [...] O si ustedes quieren, la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible (CYF: 116).

Los relatos, por lo tanto, son vectores de la resistencia. Recuperan la memoria silenciada al tiempo que postulan una contrarrealidad. Como señala Berg, «la máquina provoca el desfase narrativo, articula y narra» la «contrafigura utópica» del Estado y desdice su criterio de lo real «a partir de la gramática de los mundos alternativos e hipotéticos» (1996: 42).

Se trata de la base del proyecto de Macedonio: la invocación del poder de la ficción, definida por Piglia de un modo diáfano: «lo que no es ni verdadero ni falso, el lugar donde se trabaja y se tiende a usar esa indecisión» (Jozef, 2006: 59). En esa zona inestable se mueven los relatos de la máquina. Así lo indica Joanna Page: «the narratives of the machine do not attempt to determine truth but to resist the control of the state by occupying a position that cannot be defined as ‘true’ or as ‘false’» (2004: 348). Por más que tramen datos reales, resulta imposible verificar o desmentir los relatos. No son susceptibles de ser impugnados por el régimen de verdad del Estado y esa es su mayor virtud. Como señala Renzi: «Dicen que son falsos [los relatos], pero así no la van a parar» (LCA: 16).

A este respecto, cabe apuntar un detalle importante. Las cintas que circulan clandestinamente por la ciudad no portan contrainformaciones. No se trata de desmentir al Estado. Aunque sin duda poseen efectos políticos, prácticas como el *fact-checking* o verificación de hechos no son antagónicas a la narración estatal. Por el contrario, en última instancia, la sostienen, la regulan. Discuten qué es verdad, pero no qué es posible: la operación discursiva esencial del Estado. La máquina es su antagonista porque usurpa esa función. Ahí se instala el complot: en el empleo de la ficción, en la utopía. El Estado es esencialmente antiutópico porque su propia supervivencia depende de vigilar y reprimir la proliferación de mundos posibles. Teme el anticipo de su desaparición en la proyección de un mundo donde no existan las estructuras de poder que ha generado. De ahí que gran parte de sus esfuerzos se orienten a delinear los límites de la imaginación social. La máquina es subversiva porque expande estos límites. Por eso quieren desactivarla:

Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas³³; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala principal, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos (LCA: 129-130).

³³ A propósito de la guerra de las Malvinas, Piglia ha referido en varias ocasiones una historia que constituye un ejemplo de la trama alegórica y subterránea tejida por los vencidos: «la historia de alguien que le había contado que alguien había visto pasar un tren que iba hacia el sur cargado de féretros vacíos. En una estación, en la provincia, alguien había visto ese tren en medio de la noche. Los ataúdes eran para enterrar a los soldados que iban a morir en esa guerra. Estaba todo ahí, los féretros vacíos anticipaban los muertos que venían y narraban implícitamente lo que estaba pasando con los desaparecidos» (CYF: 35).

Desde esta óptica, el Museo constituye un vano intento del Estado de recentralizar la narración. Concebido como una suerte de cárcel discursiva, el Museo es un espacio institucional destinado a extirpar a la máquina del cuerpo social con la intención de cortar así el flujo de la narración y detener la circulación de sus relatos. Como se ve, el Museo no solo «musealiza» —selecciona, reordena, exhibe—, como ha planteado parte de la crítica³⁴. También ejerce la «museificación»: una forma de instrumentalizar «el ejercicio de la musealización» con el objetivo de despolitizar y «deshistorizar ciertos objetos y realidades sociales para que sean funcionales a un régimen de memoria colectiva específico» (Jaramillo y Del Cairo, 2013: 78). La museificación persigue petrificar el sentido y desactualizar a la máquina, convertirla en un «cadáver embalsamado», en un artefacto anacrónico, como ella misma repite en su monólogo final (LCA: 142); negarle, en definitiva, «la posibilidad de ejercer una función performativa» e intervenir activamente en la sociedad (Sánchez-Prado, 2004: 198).

Como se ha visto, sin embargo, no se puede detener a la máquina. Lo señala Russo: «Ahora dicen que la han desactivado, pero yo sé que es imposible. Para desactivarla tendrían que destruir el mundo, anular esta conversación y la conversación que sostienen quienes quieren destruirla» (LCA: 138). La máquina lo abarca todo. Está encadenada al río y es incapaz de parar y de dejar de expandir su narración desencadenada. Es el destino que le han dado. Abandonada, encarcelada, sola, está condenada a narrar, hasta más allá del final:

Las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí (LCA: 151).

³⁴ Valgan dos ejemplos. Según Fomet, la función del Museo «es armar un canon amplio, capaz de dar coherencia a restos de los más variados textos literarios, nacionales y extranjeros, ‘cultos’ y populares» (2007: 200). Nicolás Bratosevich, por su parte, entiende el Museo como «Colección» —esto es: un conjunto de materiales «que reclama ordenamientos, interpretación, toma de posiciones»—, y como «reflejo de la propia novela, en cuanto ésta desecha el prurito de linealidad y de ‘armado’ ya hecho de la tradición narrativa más rancia» (1997: 212). En ambos casos se ignora el costado negativo del Museo y solo se atiende a su faceta más fascinante: las réplicas físicas, la materialización de los relatos.

4. PLATA QUEMADA: VOCES Y TECNOLOGÍA PARA UNA FICCIÓN CRIMINAL

Tres años después de la publicación de *La ciudad ausente* se estrenó un documental sobre la figura de Macedonio Fernández dirigido por Andrés Di Tella y presentado y coescrito por Piglia. El documental se abre con la lectura de una versión de un texto que aparecerá en *Formas breves* bajo el título de «La mujer grabada» (FB: 31-33). Según cuenta Piglia, conoció a una mujer que vendía rosas, llevaba prendida del vestido una foto de Macedonio y aseguraba haberlo conocido cuando ella era joven: «La llamaban la loca del grabador, porque llevaba un grabador de cinta, viejísimo, como única pertenencia» (FB: 32). Un día la mujer se marchó o la internaron y Piglia recibió tiempo después un envío con el aparato: «Era un viejo Geloso de doble cabezal» — como el de que construye Nolan en «La isla» (LCA: 116)—, «y si ahora uno lo enciende primero se escucha una mujer que habla y parece cantar y después la misma mujer conversa solo y por fin una voz, que puede ser la de Macedonio Fernández, dice unas palabras» (FB: 33). Según Piglia, esa fue la «imagen inicial» de la máquina de *La ciudad ausente*: «la voz perdida de una mujer con la que Macedonio conversa en la soledad de una pieza de hotel» (FB: 33).

Al margen de la veracidad de esta suerte de mito de origen, la reaparición de la figura del grabador constituye una muestra más de la relevancia de este dispositivo tecnológico en la obra de Piglia. En *Las tres vanguardias* —la transcripción³⁵ de un seminario que impartió en 1990 sobre las poéticas de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh—, Piglia realiza una revisión de las relaciones entre tecnología y

³⁵ Vale la pena destacar que una gran parte de las intervenciones teóricas de Piglia han sido posibles gracias al grabador. Junto los seminarios de *Las tres vanguardias* y *Teoría de la prosa*, destacan diálogos y entrevistas como los recogidos en *Crítica y ficción, La forma inicial. Conversaciones en Princeton y Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer* (2015), todos ellos volúmenes nacidos a raíz de una transcripción.

narración a través de tres instrumentos: la máquina de escribir, la computadora y el grabador, de los cuales, según el autor argentino, fue este último el que produjo «la transformación más nítida» (LTV: 40).

El grabador y su relación con la verdad será el punto de partida de este capítulo. En él me propongo analizar *Plata quemada* (1997), la novela que siguió a *La ciudad ausente*. Concebida como una ficción criminal, *Plata quemada* (1997) parte de «una historia real»: «un caso menor y ya olvidado de la crónica policial» que ocurrió en dos ciudades, Buenos Aires y Montevideo, «entre el 27 de setiembre y el 6 de noviembre de 1965», y que adquirió para Piglia, «a medida que investigaba, la luz y el *pathos* de una leyenda» (PQ: 167).

La novela comienza con el asalto a un camión pagador y con la violenta huida del grupo de criminales hacia Montevideo, donde se desarrollará el núcleo de la acción. Tras un tiempo de espera y de mover hilos y contactos para continuar el viaje hacia el norte, tres de los criminales son sorprendidos por la policía y se ven obligados a buscar refugio y atrincherarse en un apartamento. De esta manera, el edificio Liberaij, el número 1182 de la calle Julio Herrera y Obes, se convertirá en el escenario de un tiroteo feroz. Acorralados, bajo el *rush* de la droga, sin opciones, los criminales, por supuesto, saben que están perdidos, pero luchan salvajemente hasta el final. Paradigma del acontecimiento (Premat, 2007: 317), retransmitido en directo por la televisión, el clímax de la novela es la quema de la plata que da nombre al texto. Esto supone un doble movimiento a nivel interno: se clausura la línea policiaca al tiempo que brota una línea trágica que hasta entonces había permanecido latente. Una vez quemado el botín, se asume que los criminales no saldrán vivos. Solo queda resistir.

Condensación del potencial político de la novela, la alegórica quema del dinero es la imagen clave del texto, publicado en pleno periodo de hegemonía neoliberal en Argentina. Pero el sentido subversivo de este episodio no depende de la acción en sí. Más bien surge de su lectura social y mediática. Los criminales lanzan los billetes prendidos por la ventana y todo el sentido del acto nace en la mirada externa. Son los gritos de horror y de odio de los ciudadanos que observan la escena desde la calle y las opiniones de los periodistas en la televisión y en los periódicos los que generan el sentido político de la quema del dinero: «un acto de canibalismo», dicen, «un acto nihilista», «un ejemplo de terrorismo puro», «una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad» (PQ: 130-131). Otras voces, en

cambio, ofrecen interpretaciones alternativas. A ojos de Washington Andrada —un filósofo uruguayo que aparece en la novela—, en una posible paráfrasis de la noción de *dépense* en Georges Bataille (Selnes, 2006), la quema del dinero es vista como una suerte de sacrificio ritual, un «gesto de puro gasto» para honrar al dios del capitalismo:

Una especie de inocente potlacth realizado en una sociedad que ha olvidado ese rito, un acto absoluto y gratuito en sí, un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque sólo lo más valioso merece ser sacrificado y no hay nada más valioso entre nosotros que el dinero (PQ: 131).

La televisión captó ese ritual y lo emitió una y otra vez durante todo el día (PQ: 130). Los billetes ardieron, fueron cayendo «como pájaros de fuego» y formaron en el suelo «una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad», como declaró a la televisión uno de los testigos (PQ: 132). Después de «ese acto que los paralizó a todos», la policía reaccionó y atacó con más fuerza, como si ese «acto ciego» y antisocial los hubiera «predispuesto y enceguecido y los hubiera preparado para la hecatombe definitiva» (PQ: 132).

4.1. El grabador y la verdad: aproximaciones a una forma inicial

Según señala Piglia en el epílogo, *Plata quemada* es una reconstrucción de los hechos a partir de materiales reales: grabaciones secretas realizadas por la policía, transcripciones de los interrogatorios, informes psiquiátricos, declaraciones, actas judiciales, crónicas y artículos de prensa (PQ: 167-69). *Plata quemada* pretende insertarse así en una línea de la novela de no ficción que tiene para el argentino dos puntos raigales de referencia: en la literatura extranjera, *A sangre fría* (1965), de Truman Capote; y en la nacional, *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh. Aunque la novela de Capote no estuvo exenta de polémica, lo que abre una brecha inmediata entre *Plata quemada* y estos textos es lo más obvio: es una novela escrita por Piglia y, por lo tanto, no hay que fiarse³⁶. En primer lugar, porque, como señala Julio Premat:

³⁶ Como apunta José Manuel González Álvarez, toda la obra de Piglia «está presidida por el efecto de la cachada que intenta ‘cargar’ a los lectores, mediante un tipo de humor inherente a la propia práctica del hibridismo genérico: las ficciones encapsuladas en un prólogo, la invención de Steve Ratliff como preceptor literario, los numerosos avatares en la recepción crítica de ‘Nombre falso’, la anécdota previsiblemente falsa del preso Clemente Lanza, el empleo de la entrevista como género de lo real y factual en tanto canal para difundir ficciones, la declarada ‘prosa de no ficción’ que el autor asigna a

A diferencia de otros textos de «investigación» (como los de Walsh), la tensión genérica (la de la novela policial), la fuerza de dramatización de la causalidad (proveniente del relato en tanto que forma), la polisemia discursiva y retórica, el uso constante del lenguaje figurado y la intensidad imaginaria, irrumpen en cada momento, excediendo la «historia real», volviendo inverosímil el pacto de lectura propuesto *a posteriori* (2017: 327).

Y en segundo lugar, porque, como confiesa el propio Piglia en una entrevista, *Plata quemada* es una novela de no ficción falsa (Gallego, 2019: 173). El argentino, como siempre, instrumentaliza el género, entendido por él como un protocolo, un marco de expectativas y de convenciones de lectura (Hoffman, 2001: 26). En este sentido, Piglia *usa* el efecto de realidad de la no ficción para potenciar el alcance de lo que considera una «versión argentina de una tragedia griega» (PQ: 170). Pone su verdad al servicio de la ficción y no al revés. Tomada de manera muy consciente (CYF: 187), la decisión de ubicar la nota aclaratoria de los métodos de documentación al final y no al comienzo del texto apunta en esta dirección: la narración de los hechos se sostiene en la fuerza del lenguaje. Esa es la verdad última del texto.

Plata quemada es la tercera novela publicada por Piglia³⁷ y a la vez es la primera que empezó a escribir. A finales de la década de los sesenta, justo después de que viera la luz su primer libro de cuentos, *La invasión* (1967), Piglia inició la investigación del suceso real en que se basa la historia y escribió una primera versión del texto (PQ: 171). Junto al epílogo, las entradas correspondientes a aquellos años del diario del escritor, reunidas en el primer y segundo tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2017), aportan datos muy valiosos para la reconstrucción del contexto de producción y del proceso genético de la novela, un trabajo que ha realizado recientemente Daniel Balderston (2019). En los diarios, por ejemplo, no hay rastro de la anécdota que Piglia consigna en el epílogo, en la que narra cómo, por azar, «en un tren que seguía viaje a Bolivia», conoció a Blanca Galeano, la novia del Cuervo Mereles, uno de los criminales protagonistas, que representó su primer contacto real con la historia y le contó «una primera y confusa versión de los hechos» que el autor recordaba vagamente haber leído

Plata quemada en el epílogo, los ‘casos falsos’ de las *Formas breves*, el uso de paratextos en los que el rigor se disuelve en beneficio de la ficción, y por supuesto los obligados guiños que presiden la escritura de autoficciones: además de constituir señuelos humorísticos, todas ellas son tácticas narrativas que evidencian la ductilidad de los umbrales genéricos y anuncian a la postre el triunfo de la ficción» (2009: 264-265)

³⁷ La publicación de la novela estuvo marcada por la polémica concesión del Premio Planeta Argentina. Para un breve resumen del caso, acompañado de la posición de Piglia, puede verse el siguiente artículo de prensa: «No me gusta que me pongan como imagen de la corrupción», *La Nación*, 27 de noviembre de 1997. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/no-me-gusta-que-me-pongan-como-imagen-de-la-corrupcion-nid81662> (última consulta: 13/08/2020)

en los periódicos (PQ: 170). Nada de eso está en los diarios. Sin que esto signifique demasiado —puesto que *Los diarios de Emilio Renzi* tienen *a priori* un estatuto incluso más próximo a la ficción que este paratexto—, en las entradas del año 1966, cuando supuestamente Piglia se encontró con la mujer, no se menciona el nombre de Blanca Galeano ni tampoco el curioso paso del escritor por Yaví (Jujuy) «para la procesión de Semana Santa» (PQ: 170). Tampoco aparece el nombre de la mujer en una entrada de 1967 que bien puede considerarse antecedente del epílogo que se publicará treinta años más tarde en la versión definitiva de *Plata quemada* (DER I: 333). Todo parece indicar, por tanto, que ese contacto entre Blanca Galeano y Ricardo Piglia nunca tuvo lugar. De ser así, paradójicamente, una escena ficticia serviría para recrear un *tropo* habitual de la no ficción: el encuentro azaroso que enlaza la vida del escritor con la historia que narra³⁸.

Por otra parte, el modo en que Piglia da cuenta de los avances y las tentativas en el proceso escriturario de la primera versión de la novela permite conocer sus reflexiones en torno al grabador, que nucleaba la forma inicial de *Plata quemada* y configura también «Mata-Hari 55», uno de los relatos de *La invasión*. Antes de abordar la presencia y alcances de este dispositivo en los textos, cabe hacer un brevísimo apunte histórico. El grabador, en aquellos años, representaba toda una novedad tecnológica. Las investigaciones de los ingenieros alemanes durante la Segunda Guerra Mundial abrieron un campo nuevo en el registro magnético del sonido (Kittler, 1999: 106) y sentaron las bases para la fabricación y comercialización de los primeros grabadores portátiles en la década de los cincuenta (Kimizuka, 2012). Durante los años posteriores, la difusión de este dispositivo trajo consigo la proliferación de registros orales y experimentos diversos en disciplinas como el periodismo o la antropología. En este último campo, la imbricación entre tecnología y experiencia reconfiguró un método de investigación cualitativa que hace frontera con la literatura: las historias de vida. Según Piglia (LTV: 40), el primero que dio ese paso y empleó el grabador como estrategia narrativa fue Oscar Lewis, un antropólogo norteamericano cuyo libro de 1961, *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, ofrece una aproximación a la

³⁸ En torno a la dicotomía realidad/ficción se dirimió precisamente el juicio tras la demanda que Blanca Galeano interpuso contra Piglia y su editorial tras la publicación de *Plata quemada*, de la que el juez los eximió finalmente de cualquier responsabilidad legal. Para un resumen del caso puede verse: Ferrari, Andrea, «Un fallo defendió el derecho de un escritor a novelar hechos reales», *Página 12*, 1 de octubre de 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-26166-2003-10-01.html> (última consulta: 03/08/2020)

cultura de la pobreza a través de la voz de sus protagonistas, historias de vida múltiples registradas a través de largas entrevistas y cruzadas y articuladas mediante la aplicación del «efecto Rashomon³⁹» (Aceves, 1994: 29); esto es: la reconstrucción de un mismo acontecimiento a partir de la convergencia y puesta en conflicto de diversas subjetividades, un procedimiento axial en *Plata quemada*.

En síntesis, por tanto, los rasgos estéticos que emergen del uso del grabador por parte de Lewis son los siguientes: vaciado de la instancia narradora, mimesis realista de la voz ajena, cruce de perspectivas y versiones múltiples y estrecha vinculación con la verdad. La incorporación de estos rasgos y el empleo del grabador como estrategia narrativa se produce por primera vez en la obra de Piglia en «Mata-Hari 55», cuyo título, en clave, resume la trama. El marco histórico del relato son los preámbulos de la autodenominada «Revolución libertadora» (1955-1958), la dictadura cívico-militar que rigió Argentina tras el Golpe de Estado del 55 contra el gobierno de Juan Domingo Perón. Enredada en un grupo de jóvenes conspiradores católicos, la protagonista es una chica imbuida de una suerte de «esquizofrenia bovarista», algo desorientada, muy entusiasta; en definitiva, «una peliculera» (Becerra y Rodríguez, 2006: 235). El conflicto surge cuando la chica se postula como «Mata-Hari nacional» y ofrece sacrificarse y acostarse con un viejo amigo peronista para obtener información (LI: 73). O al menos eso es lo que se infiere del relato oral de los hechos llevado a cabo por el peronista, Germán Ordóñez, y la Mata-Hari, que no tiene nombre o tiene muchos que va cambiando por épocas (LI: 73).

Junto con «Las actas del juicio» —otro de los relatos de *La invasión*, erigido también sobre el vínculo entre oralidad y verdad—, «Mata-Hari 55» aparece introducido por un paratexto, en este caso, firmado por «R.P.», iniciales de Ricardo Piglia:

La mayor incomodidad de esta historia es *ser cierta*. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar *hechos verídicos* que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La *realidad*, es sabido, tiene una lógica esquivada; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con la ficción, he preferido *transcribir casi sin cambios* el material grabado por mí en sucesivas entrevistas. La *lealtad* del Grundig W2A portátil sirve como *testigo de la verdad* de este relato que me fue referido, por primera vez, entre el atardecer y la medianoche de un día de verano, en el Bar Ramos de Corrientes y Montevideo (LI: 72; las cursivas son mías).

³⁹ En referencia al filme homónimo de Akira Kurosawa (1950).

El paratexto, como se ve, define la poética del relato y reconstruye la situación de enunciación de los testimonios. Es un umbral y un marco de lectura. Tomada de Iuri Lotman, según Mesa Gancedo (2006: 165), la noción de marco es esencial en Piglia. Para el argentino, el marco de lectura «estabiliza la cuestión; tiene mucho que ver con el género que sería también una fórmula, un pacto, un modo de decir: ‘Bueno, vamos ahora a contar una historia de crímenes, vamos a contar una historia de terror’» (LFI: 204-205). En «Mata-Hari 55» —siguiendo con esta idea—, el paratexto firmado por Piglia vendría a decir: «Vamos ahora a contar una historia de verdad». Los elementos que he destacado en cursiva apuntalan de manera enfática esta cuestión. Pero la «lealtad del Grundig W2A portátil⁴⁰» no se limita a proporcionar respaldo y autoridad técnica a lo narrado en el texto. También lo estructura. Así, el relato se articula en cuatro partes, correspondientes a los lados de las dos cintas en las que se grabaron los testimonios: «Cinta A - lado I», «Cinta A - lado II», «Cinta B - lado I», «Cinta B - lado II»⁴¹. El lado I de la cinta A y ambos lados de la cinta B reproducen la voz de Germán Ordóñez. La voz de la Mata-Hari, por su parte, ocupa el segundo lado de la cinta A. De esta manera, el orden de la enunciación es Ordóñez - Mata-Hari - Ordóñez - Ordóñez y el transcriptor no aparece en el texto más que a través de las palabras de los relatores: «vos tendrías que conocerla», «vos te das cuenta», «vos no me vas a creer», «¿sabes?», «¿Cómo te puedo explicar?» (LI: 73, 74, 74, 77, 78). En definitiva, el papel de «R. P.» en «Mata-Hari 55» se reduce al registro de las entrevistas y a los alcances del «casi» en la «transcripción casi sin cambios» del material grabado.

Según consigna Piglia en los diarios, en «Mata-Hari 55» implementó «microscópicamente el procedimiento de narración-verdad» que planeaba usar en la novela (DER I: 261). Como una suerte de borrador del paratexto que acompañaría a la primera versión de *Plata quemada*, la entrada de 1967 mencionada unas líneas más atrás muestra de forma explícita el influjo de Lewis y su empleo del grabador que acabo de rastrear en el relato. En este punto, cabe señalar que la novela —que iba a titularse *Entre hombres*—, aquí, no se refiere como tal. Se habla de «investigación» y se sitúan a Oscar

⁴⁰ De la referencia metonímica del grabador a través de la mención del modelo específico se desprende una cierta fascinación técnica ligada a la novedad que también se verá en ciertas actitudes de Renzi en *El camino de Ida*.

⁴¹ De acuerdo con Mesa Gancedo, la estructura del cuento estaba menos marcada en la versión de *Jaulario*, el volumen por el cual Piglia recibió una mención en el premio Casa de las Américas, se publicó en La Habana y apareció después en Argentina reconfigurado y bajo el título de *La invasión*. Según el crítico, en la versión cubana «sólo se divide el cuento en dos partes numeradas en romanos» (Mesa Gancedo, 2006: 179). La referencia al soporte físico de la grabación, por tanto, se incorporó posteriormente.

Lewis y a sus experiencias en el campo de la antropología como referentes, al haber empleado de forma renovadora el «grabador de cinta con la intención de grabar historias de vida, hechos reales y, a la vez, narrarlos con la voz y el estilo de los protagonistas» (DER I: 332-333).

Acerca de esta tecnología, Piglia destaca que «el grabador modifica el nivel de la exploración de la experiencia y genera una distancia con el que está contando el acontecimiento» (DER I: 333). Después hace un resumen del asalto y de la huida y describe el método que empleó para recabar la información. A diferencia del texto final, en esta versión no consta ningún encuentro fortuito. El narrador supo del caso por los periódicos y eso fue lo que disparó la investigación: «A partir de ahí entrevisté a todos los testigos y participantes en los acontecimientos y pude acceder a las grabaciones realizadas por un radioaficionado de las conversaciones que mantuvieron mientras resistían el ataque de la policía» (DER I: 333). Como se verá, esa figura, la del radioaficionado, aunque transformada, será de vital importancia en la novela. El resto de la entrada, en cambio, avanza en una dirección distinta y se centra en explicar las condiciones en las que se llevaron a cabo las entrevistas con los testigos: primero sin grabador, para trabar confianza, y después registrando sus relatos cuando la relación era ya muy fluida (DER I: 333), una reconstrucción de la situación de enunciación del testimonio y de la relación personal entre el escritor y los protagonistas que realiza también Lewis en el prólogo de *Los hijos de Sánchez* (1965: 30).

Junto a esta, otras entradas dan cuenta de los avances del proyecto, tanto en forma de planes como de pequeñas notas pre-redaccionales. Algunos elementos se mantendrán y otros serán descartados, pero el recurso del grabador permanece en el centro:

Novela. Investigación con el grabador. La anécdota aparece desde el comienzo (han sido rodeados y no pueden salir del departamento). Se trata de narrar la pausa, tres monólogos grabados, sintaxis oral (DER II: 25).

Novela. Quizá todo el relato de los hechos podría estar vertebrado por un interrogatorio o un diálogo con Malito, el jefe, alternando con la narración en tercera persona y sin orden cronológico.

—Pero ¿qué?

—Porque me molesta hablar con eso.

—Te molesta el grabador.

—Me abatato, es como si me abatatara (DER II: 27-28).

Novela. Un grabador escondido en el departamento, la policía conoce los planos. Ellos cambian de aguatero. De todos modos, el narrador informa: ésta es una cinta entregada por la policía (se escucha un fragmento de una conversación telefónica) (DER II: 38).

En esta misma línea, Balderston menciona «una falsa salida» hallada en la sección sin fechar del tercer tomo de los diarios (2019: 6), una versión descartada que encontraba su eje fundamental en la figura del periodista y su grabador:

Una tarde en el 67, cuando vivía en un departamento en la cortada Del Carmen, había encontrado el comienzo de la novela en la que trabajaba desde hacía meses, los malandras secuestraban a un periodista, y durante el asedio él grababa sus historias en un grabador portátil, buscaba registrar los ritmos del habla, recordaba de memoria el primer párrafo, había tardado dos meses en escribir esas veinte líneas y se mantuvo fiel al tono, los personajes se alternaban en esa novela, tenía los periódicos de la época, el asalto al camión recaudador, la fuga al Uruguay, el cerco policial, la resistencia suicida hasta el final, cuando deciden quemar la plata, pero antes dejan libre al periodista para que cuente la historia. Había visto ese día, como una aparición nítida, la imagen del hombre alto, lívido, ahogado por el humo y los gases, que salía del departamento en ruinas y cruzaba entre las cenizas y los cadáveres con el grabador en alto, como un soldado que lleva su fusil sobre la cabeza al cruzar un río (DER: III).

Muy alejada de la definitiva, esta versión, sin embargo, resulta interesante porque a través de la comparación bélica se pone de relieve el interés político y el potencial combativo del grabador. Piglia pergeñaba este proyecto en torno a la entrada de los años setenta, cuando las tensiones entre literatura y política estaban en el centro de los debates. Como señala Claudia Gilman, en esa época, «la producción literaria se formuló en el doble horizonte de la modernización y la politización» y era incesante la búsqueda de estrategias estéticas para intervenir políticamente a través de la escritura (2003: 32). A tenor de lo que se lee en los diarios, para Piglia, este dispositivo, el grabador, podía resolver la cuestión:

Hoy, quien quiera respetar el realismo crítico debe emplear el grabador, el reportaje y la no ficción. Este nuevo camino tiene tanta importancia documental como el cine. Construye una realidad con un uso nuevo de los procedimientos y del lenguaje. Experiencia narrativa con formas de investigación y uso de las técnicas del relato verdadero (o testimonial)⁴² (DER II: 26).

⁴² Esta reflexión tiene un fuerte carácter de época: «El surgimiento del testimonio como discurso literario en América Latina es un evento de gran complejidad discursiva e histórica relacionado con la politización de la discursividad latinoamericana. La revolución y sus discursos de la refundación de la historia constituyen la mediación, histórica y discursiva, entre el testimonio y la modernidad. Tanto el testimonio

Otra entrada aporta matices a la anterior y define «dos usos de la escritura, dos lugares diferentes para el escritor» (Piglia, 1987: 21):

Nunca dejo que la política tenga incidencia directa en lo que escribo. Colaboro con los amigos en revistas y periódicos. Mantengo aparte la literatura. Trato de convencerlos de que dejen en paz la prosa de ficción y busquen en el testimonio y en los usos del grabador una salida al intento de politizar la escritura (DER II: 206).

Esto no debe leerse como un canto a la autonomía literaria. En absoluto. Por el contrario, se trata de una reivindicación del campo específico de intervención política de la ficción. Para Piglia, ésta opera de otro modo, con otros tiempos y otros alcances. Su intervención es formal más que frontalmente temática. El análisis de *La ciudad ausente* del capítulo anterior, por ejemplo, da cuenta de ello. Piglia, en cualquier caso, enfrenta las poéticas del compromiso y descrece de los abordajes ficcionales de los conflictos inmediatos y las urgencias políticas. Esa, para él, es la otra *zona* de la literatura y debería estar hecha de «escrituras fragmentarias, muchas veces grabadas, historias de vida, panfletos, poemas, denuncias que circulan de mano en mano fuera del circuito comercial del libro, los editores, los librereros, los críticos» (DER II: 229). En este sentido, en Argentina, su referente, sin duda, es Rodolfo Walsh. Articulado en torno a las transcripciones de la voz de sus protagonistas y publicado en forma de notas en el semanario de la CGT, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) ofrece una muestra paradigmática de los usos del grabador y de la no ficción sobre los que reflexiona Piglia. En palabras de Walsh: «Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país» (2008: 7). Entrevistado por Piglia en 1970, Walsh sostiene que «el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos que se le dedican a la ficción», y añade:

Yo creo que en el futuro incluso se van a invertir los términos, que lo realmente apreciado en cuanto arte va a ser la elaboración del testimonio o del documental, que admite cualquier grado de perfección. Es decir, en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas (Piglia, 1987: 20).

centroamericano, como el escrito en el cono sur, como el surgido en Cuba a raíz de la revolución de 1959, se modelan sobre el proyecto revolucionario de poner a los productores en control de los medios de producción como el modo de erradicar la dominación y la represión producida por la modernidad capitalista. De ahí que, en tanto discurso revolucionario, el testimonio proponga la reconstrucción de los modos de narrar con el objeto de dar la palabra al ‘pueblo’» (Vera, 1992: 188).

En el epílogo y la elaboración de *Plata quemada* hay mucho de estas reflexiones. Pero cabe recordar algo. A diferencia de Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?*, Piglia, en *Plata quemada*, sí que emplea la ficción. Su uso del grabador en este y el resto de textos analizados debe entenderse en la tensión entre dos polos. De un lado, la poética/política de Walsh. Del otro, la de otro autor muy admirado por Piglia y concebido, generalmente, en las antípodas de Walsh en la literatura argentina (Moreno, 2012): Manuel Puig. Como Walsh —y a diferencia de Piglia—, Puig trabajó sobre voces reales. Aunque no empezó a utilizar el grabador hasta *El beso de la mujer araña* (1976), el modo en que Puig entrelaza y hace chocar el registro verdadero de la voz grabada y la ficción lo sitúa en una línea experimental muy próxima a la de Piglia. Así analiza el de Adrogué el procedimiento seguido por Puig:

Valentín Arregui en *El beso de la mujer araña* (1976); Pozzi en *Pubis angelical* (1979); Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Son personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta: Molina, el preso homosexual en *El beso*; Ana, la muchacha que se muere de cáncer en *Pubis*; el viejo enfermo y parálítico en *Maldición*. Ese contraste (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas (Piglia, 1993: 115-116).

En ese último apunte está la clave. Puig opera sobre un testimonio previo que incorpora y reconstruye dentro de la ficción. Después borra sus huellas. Piglia, en cambio, ficcionaliza verdaderamente lo testimonial y sin embargo *no* borra sus huellas, sino que las genera: también las ficcionaliza. Se trata de una cualidad autorreflexiva que atraviesa su obra, una forma de exhibir las convenciones constructivas de los textos cuyos alcances estéticos y políticos pueden entenderse mejor a través de un artículo de 1975 del escritor argentino titulado «Notas sobre Brecht», autor, por cierto, de la cita que sirve de epígrafe a *Plata quemada*: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?»:

El realismo brechtiano combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad. En este sentido para Brecht no es realista quien «refleja» la realidad (y en sus ensayos no habla nunca de la teoría del reflejo) sino quien es capaz de producir otra realidad. («No soy realista, soy un materialista; escapo del realismo yendo hacia la realidad» decía Eisenstein con palabras que parecen de Brecht). Esta otra realidad es «artificial», construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones (1975: 9).

Estrategia heredada de los formalistas rusos (Gallego, 2019: 88), la exhibición de los materiales y técnicas que están detrás del texto constituye también una de las características de la mayor parte de las obras de Piglia; entre ellas, por supuesto, *Plata quemada*. En esta novela, finalmente, Piglia no trabajó exactamente sobre el modelo de la no ficción periodística. Desechó la idea de entrevistar a los testigos y registrar su voz y optó por trabajar sobre uno de sus modelos predilectos: el archivo, que, no obstante, también incluía grabaciones.

Como muestra el epílogo, en *Plata quemada* Piglia pone en práctica un procedimiento que había descrito en *Respiración artificial*, donde se habla de la teoría de la literatura fakta del escritor ruso Serguei Tretiakov, según la cual «la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje» (RA: 156). De esta manera, como en el tercer capítulo de *Respiración artificial* (Gutiérrez, 2020: 59), Piglia se desempeña de acuerdo con la noción de «escritor operante» acuñada por el ruso y maneja múltiples fuentes que inserta y reconfigura para dar forma a su texto. Según el autor, que lo repite, significativamente, de forma enfática, estas fuentes son reales:

He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcriptas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. [...] El conjunto del material documental ha sido usado según las exigencias de la trama, es decir que cuando no he podido comprobar los hechos en fuentes directas he preferido omitir los acontecimientos (PQ: 167).

Por mi parte, no pretendo discutir la veracidad de cada una de las fuentes. Lo claro es su facticidad. Todas funcionan como si fueran veraces⁴³. Estos materiales, que Piglia reproduce de forma libérrima, provienen principalmente del archivo de los periódicos argentinos y uruguayos de la época, pero en el epílogo se mencionan también la transcripción de las declaraciones del único criminal que salió con vida del

⁴³ El trabajo con todo tipo de materiales narrativos como si fueran reales está presente asimismo en la obra de Puig. Como tantas veces ocurre con Piglia, ciertos análisis que hace de la poética de Puig en *Las tres vanguardias* bien pueden ser aplicados a sus propios textos; en este caso, a la configuración de *Plata quemada*: «Es natural que el paso de Puig haya sido comenzar a incorporar documentos de la vida real, grabados, como materiales de las novelas. Este pasaje, a mi juicio muy original, esta tensión entre dos narrativas y materiales está en relación, por un lado, con la estructura de la cita, el realismo textual y la reproducción de voces y los discursos; por otro, con la búsqueda de una estructura narrativa en la que todo sea material real o *esté trabajado como si lo fuera*» (LTV: 152; la cursiva es mía). La clave de la categorización de *Plata quemada* como novela de «no ficción falsa» está en el último giro condicional del análisis.

apartamento, los informes del psiquiatra que lo había tratado en la cárcel, las actas de los interrogatorios al resto de imputados en la causa, las declaraciones del comisario de policía que llevó el caso, las crónicas y notas del enviado especial del diario argentino *El Mundo* Emilio Renzi —un recurso a todas luces ficcional—, «la transcripción de las grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento de la calle Herrera y Obes» y una extensa entrevista «al radiotelegrafista uruguayo Roque Pérez», quien estaba «a cargo del control técnico de las grabaciones» (PQ: 169).

De todas estas fuentes hay rastros en el texto. Esto cabe subrayarlo. Piglia no solo hace constar en el epílogo los materiales en los que se ha basado, sino que los incorpora de forma directa a la narración: los recontextualiza y los pone en tensión entre sí, citándolos, a veces, y manteniendo en todo momento los rasgos específicos que hacen reconocibles a cada uno de los diversos registros lingüísticos (Premat, 2002). Como ha señalado Michelle Clayton, gran parte de la densidad de *Plata quemada* deriva precisamente de la estratificación móvil de voces y versiones que coexisten y friccionan: «the marginal interwoven with the central and authoritative, the unquantifiable and the oral with the authoritative and the written» (1998: 45-46). Pero Piglia no se limita a la yuxtaposición de textos y versiones cruzadas. También emplea con libertad infinita otras técnicas literarias, como la focalización múltiple y variable, que permite al novelista entrar y salir del discurrir de los personajes, seguir fugas narrativas, monólogos internos y recuerdos y estirar y contraer así la percepción del tiempo dentro de la acción. Todo ello conforma el complejo sistema enunciativo que vertebra, sostiene y gestiona el ritmo frenético del relato.

4.2. Registrar y conectar o cómo se narra un asedio

La tecnología resuelve uno de los problemas centrales en *Plata quemada*: el acceso de la información. En este sentido, la tecnología tiene, esencialmente, dos funciones narrativas: actuar como vector y como registro. De un lado, transporta información, pone en contacto espacios. Del otro, registra voces, proporciona documentos «reales». En cuanto a esta segunda función, las grabaciones, sin importar el medio del que provengan —televisión, radio, micrófonos—, tienen, en primer lugar, potentes efectos a nivel rítmico: permiten registrar la oralidad, la sintaxis deslavazada y ágil de los que hablan e imprimir así velocidad y realismo a las opiniones y a los

diálogos. En este sentido, un hallazgo interesante recogido por Piglia en los diarios es que en un clima incierto, como el del asedio, de mucha tensión, extremadamente violento, el contenido de las conversaciones no es importante: «si la situación es fuerte», se lee, «el diálogo es como una música» (DER II: 21).

Por otra parte, los alcances estéticos de la oralidad grabada se mezclan con los políticos, ya que, curtidos ambos grupos sociales en sendos lados de la tortura, «la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén» (PQ: 127). Así lo expresa Jagoe: «They are both part of the same linguistic community, and have come to learn the power of words to insult, to violate, to damage. Within a system in which individuals are subjected to institutionalized brutality and that is itself policed, both ‘sides’ will deploy similar weapons» (2009: 147). Junto a esto, cabe añadir que la recuperación de la jerga carcelaria y salvaje de los delincuentes no solo tiene el objetivo político de trabajar sobre lenguajes marginales y subalternos. También el de su instrumentalización estética. El influjo de la droga y la particular relación de varios de los protagonistas con la lengua genera fuertes efectos estilísticos; Mereles, por ejemplo, uno de los delincuentes, adicto a los tranquilizantes, «hablaba de un modo extraño y tardó bastante en entender cómo se formaban las palabras»; se guiaba por el sonido y sus palabras sonaban «siempre serenas sin ser sentidas», produciendo así frases tan musicales y herméticas como esta: «Qué manubrio esa nena con el Vascolet» (PQ: 35). Por otro lado, durante el cerco policial, Piglia utiliza la lengua despiadada y sucia de los delincuentes para tensar verbalmente el arco violento del conflicto. Así se dirigen, por ejemplo, al comisario de policía:

—Pero por qué no subís vos, apurate, a tu hija le están haciendo el culito y vos acá como un gil, la tienen en el baño del telo, un flaco con un gorompo como un brazo, y ella da grititos de gusto y se caga encima cuando empieza a gozar (PQ: 126).

Sin embargo, para registrar esas voces, antes, por supuesto, resulta preciso captarlas. Piglia presta mucha atención a esto: «De lo que se trata, en definitiva, es de hacer de la técnica narrativa un universo verdadero, tan verdadero como los hechos que cuenta», y este *effet de réel* (Barthes, 1968) no puede alcanzarse «sino por medio de artificios muy complejos. Por eso la técnica se convierte en un elemento central de la elaboración del argumento» (DER I: 284).

Una revisión del proceso escriturario de *Plata quemada* revela que una de las mayores dificultades que enfrentó Piglia fue la de justificar el registro de todo lo que sucedía dentro del departamento. Al fin y al cabo, para explorar el potencial narrativo de un espacio cerrado, en primer lugar, hay que tener acceso a ese espacio. En este sentido, como se vio, Piglia manejó varias opciones —un grabador escondido, un periodista secuestrado— hasta que encontró finalmente una solución satisfactoria: crear una «ratonera» y llenar el departamento de micrófonos instalados previamente por la policía. Así se justifica esta instalación en la novela:

Una versión dice que la policía llenó de micrófonos el lugar porque quería averiguar el paradero del dinero robado (cerca de quinientos mil dólares). Otros dicen que el sistema de registro y escucha era previo a la llegada de los pistoleros y había sido usado para vigilar las posibles actividades prohibidas de los dueños de la boite. (Básicamente tráfico de drogas y trata de blancas.) Sea como sea, el intento de recuperar el botín es (según algunas fuentes) lo que podría explicar el extraño error del operativo (PQ: 96).

Este «error» del operativo es una de las incógnitas del caso. Si la policía sabía que los criminales se refugiarían allí y pudo instalar los micrófonos, ¿por qué no los esperaron dentro? El texto lanza una hipótesis: la policía argentina estaba implicada. «Lo más probable es que haya querido matarlos y no agarrarlos vivos para impedir que incriminaran a los oficiales que (según la misma fuente) habrían participado secretamente en el operativo sin recibir la parte del botín que había sido pactada⁴⁴» (PQ: 96). En cualquier caso, la instalación de los micrófonos resuelve el acceso novelístico al departamento y sirve además para introducir a Roque Pérez y su teoría de la escucha.

Junto con Emilio Renzi, Roque Pérez concentra el potencial autorreflexivo del texto. Como es sabido, Renzi es el álter ego de Piglia y sus crónicas poseen en la novela un estatuto distinto al del resto de materiales, puesto que en ella se asiste en directo a su proceso de escritura, que comienza en el cuarto capítulo:

«*Hybris*», buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: «la ignorancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina». Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir (PQ: 64).

Al comienzo del capítulo séptimo, de hecho, la crónica, que hasta entonces había aparecido como un *work in progress* citado con la misma estrategia que el resto de

⁴⁴ En esa dirección apunta una pregunta que formula Renzi más avanzada la novela: «¿Es cierto, comisario —anotaba el cronista de *El Mundo* las preguntas en su libretita—, que algunos policías, se dice, habrían arreglado en San Fernando la fuga de los malhechores a cambio de una parte del botín?» (PQ: 133)

materiales —esto es, con su procedencia entre paréntesis—, se llega a confundir incluso con el nivel narrativo principal cuando se lee lo siguiente: «La larga odisea que ya dura cuatro horas en el momento de escribir esta crónica comenzó aproximadamente a las 22 horas de ayer [...]» (PQ: 117). Respecto de su contenido, las alusiones a la crónica de Renzi a lo largo de la novela articulan en su mayoría una interpretación de los hechos en clave trágica, la línea, quizá, más sugestiva para Piglia.

No es aventurado entonces decir que Renzi ocupa el lugar del escritor dentro del texto. Roque Pérez, «el operador de inteligencia», por su parte, hace lo propio con el lugar del lector (PQ: 122). Con auriculares, «enterrado en el cuartito insonorizado, cerca de escalera», en un altillo del mismo edificio Liberaj, el radiotelegrafista capta las voces de los criminales a través de los micrófonos, las ecualiza, las limpia, las graba, busca identificarlas, las analiza, las numera y anota sus hipótesis (PQ: 123). Según Roque Pérez, lo habían ubicado ahí porque «había un secreto que los porteños escondían y que los jefes trataban de averiguar antes de matarlos» (PQ: 141). Pero antes tiene que identificarlos: saber cuántos son y también quién es quién. En eso centra sus esfuerzos. Al poco de su aparición, en el capítulo séptimo, se hace un bosquejo de su biografía:

Estudió medicina, Pérez, pero entró en la policía porque le gustaba la radiotelefonía, era radioaficionado y se hizo técnico en escuchas y grabaciones y ahora vive encajonado en este cuartito, desovillando conversaciones telefónicas, diálogos inútiles para localizar pasadores de juego, policías buchones, políticos que no quieren transar, cosas menores, pero ahora, desde la noche del viernes, encontró una gran oportunidad. La transmisión secreta, en vivo, de lo que pasa en el interior del depto número 9 sitiado por la policía montevideana. Voces, quejidos, crujidos, llamadas intermitentes de socorro, gritos aislados. El Dos ahora, por ejemplo (PQ: 125).

Como se ve, Roque Pérez, a través de su investigación, introduce los diálogos de los criminales: los pincha o los sintoniza como si fueran frecuencias de radio. Tiene su método. Aplica lo que podría denominarse una *teoría de la escucha*: «no quería captar el sentido (Roque Pérez), sino el sonido, la diferencia de las voces, los tonos, la respiración, para identificar a cada uno» (PQ: 124). Pero eso no impide que haga para sí comentarios e interpretaciones: «Están delirando, piensa Roque Pérez. Mucha droga, mucha farlopa, farloperos viejos. Toman cocaína, se dan con todo, así cualquiera aguanta, dice Roque Pérez, se hacen los machitos porque están volados, con whisky, con anfetás» (PQ: 125). En este sentido, en última instancia, el radiotelegrafista se

comporta como el lector, salvo por una diferencia: en lugar de un texto escrito, dispone de voces para entrar en diálogo con la acción. Como señala Premat, «Roque Pérez ‘completa’ lo oído, proyecta sus recuerdos, utiliza su imaginación para darle cuerpo a los sutiles indicios sonoros que le brinda la realidad» (2017: 322). De alguna manera, a través del radiotelegrafista, el texto genera una suerte de lector ideal, quien mejor puede apreciar la música de los diálogos en mitad del caos: el hombre que solo escucha y se mueve entre los tonos y las texturas de las violentas voces del crimen.

La relación del radiotelegrafista con el texto que leemos y los comentarios que hace en el curso de su pesquisa hacen que encuentre un antecedente claro en Arocena, uno de los personajes más memorables de la narrativa pigliana: el lector del Estado, el policía que se dedicaba a leer las cartas interceptadas durante la dictadura de la Junta Militar argentina en *Respiración artificial*. Como Roque Pérez, Arocena trabaja aislado, en una oficina, comenta los textos que lee (RA: 100) y es también un «técnico» del Estado que lleva a cabo su pesquisa de acuerdo con un protocolo. Si Roque Pérez trabaja con los «con los auriculares puestos y los dedos manejando las perillas que bajaban los tonos» y «borraban la suciedad que rodeaba las voces» (PQ: 123), Arocena también realiza una serie de operaciones con las cartas: las clasifica, las pone a contraluz, las fotocopia, las reordena, las separa en párrafos, etc. Junto a ello, la *teoría de la escucha* del radiotelegrafista es muy similar a la *teoría de la lectura* de Arocena:

Era como moverse a ciegas [...] El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido (RA: 97).

Las semejanzas entre los dos personajes son evidentes, pero hay una que destaca entre todas: ambos son descifradores. Tanto Arocena como Roque Pérez son técnicos de la pesquisa, especialistas en su campo: Arocena trabaja con textos; Roque Pérez, con voces. Arocena interroga las cartas para averiguar el complot por venir; Roque Pérez, por su parte, busca orientarse en mitad de una «selva de voces» y de sonidos perdidos y averiguar cuántos son, quién es quién y sobre todo cuánto tiempo más van a ser capaces de resistir ahí dentro (PQ: 141).

La diferencia más notoria entre ambos personajes es que Arocena es un paranoico y Roque Pérez, por su parte, un alucinado. A lo largo del examen de las cartas

de Arocena se advierte una evolución en su lectura que se aboca hacia el colapso interpretativo. La suya es una «hermenéutica del futuro», una «vertiente represiva del arte adivinatorio» (Gutiérrez, 2020: 72), pues su intención es «captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido» (RA: 97). Roque Pérez, en cambio, está anclado, al menos *a priori*, al flujo presentista de la lengua oral. Como describe Premat, «su intervención comienza con la incertidumbre» —«¿De quién era esa voz?» (PQ: 122)— y «se prolonga en varios episodios que poco a poco producen un distanciamiento con respecto a la acción, una despersonalización: los personajes se convierten en puras voces, en sonidos imprecisos, en cruce de palabras» (2017: 322). Aunque el trabajo de identificación del radiotelegrafista es exhaustivo y técnico, no alcanza a ser paranoico y no experimenta en ningún caso una «crisis del sentido», la condición que Piglia establece para que emerja la paranoia (AP: 99).

A diferencia de Arocena, en su investigación, Roque Pérez, en lugar de excederse, *se desvía*. Probablemente a causa de los demandantes «turnos de diez horas» (PQ: 141), Roque Pérez, de vez en cuando, sufre alucinaciones, se deja llevar por su imaginación y se dispersa. De esta manera, siente que su «universo» está «limitado al casi intangible sonido que llegaba del esqueleto del edificio», cree que las interferencias y los zumbidos de los micrófonos son gritos de los muertos y una conexión con el «espíritu de toda la ciudad» y mezcla las voces de los criminales con voces que «llegan desde otro lado que no puede detectar. Desde el pasado, pensó el telegrafista» (PQ: 140-141), un razonamiento que trae ecos del «murmullo de la historia» que atraviesa *Respiración artificial* y recuerda asimismo a las voces que Dorda, uno de los criminales, no cesa de oír en su cabeza (Clayton, 1998: 50), un flujo delirante y continuo que se explica a través de una metáfora tecnológica⁴⁵: «Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la

⁴⁵ La locura y la radio son dos elementos que aparecen frecuentemente entrelazados en la obra de Piglia. Un ejemplo es el padre de Junior, de *La ciudad ausente*: «un delirante y un acomplejado, que se pasaba las noches blancas de la Patagonia escuchando las emisiones en onda corta de la BBC de Londres. Quería borrar los rastros de su vida personal y vivir como un lunático en un mundo desconocido, enganchado a las voces que le llegaban de su país» (LCA: 10). Otro ejemplo es Orión, uno de los interlocutores de Renzi en *El camino de Ida*: un indigente que dice venir de aquel planeta y se pasa los días pegado a una radio. Quizá la muestra más clara de esta relación entre la locura y la radio esté en *Prisión perpetua*, donde se narra la historia de un hombre que tenía casi setenta años, vivía en una balsa, se alimentaba de pescado y cuya «única preocupación era un transmisor de onda corta que cuidaba más que a su alma»: transmitía mensajes en inglés y en italiano, tenía conexión directa con un antiguo presidente de los Estados Unidos y «cada tanto cambiaba de frecuencia para no ser interceptado por el FBI» (PP: 24).

parte interna del cerebro, algo así. A veces había interferencias, ruidos raros, gente que hablaba en lenguas desconocidas, sintonizaban, vaya a saber, de Japón, por ahí, de Rusia» (PQ: 44).

Otro de los problemas narrativos de *Plata quemada* que resuelve la tecnología es la tensión entre el adentro y el afuera. Durante el asedio, se ha visto, el departamento no podía ser un lugar hermético y los micrófonos y la figura de Roque Pérez le permitieron a Piglia invadir narrativamente este espacio. Pero había otro obstáculo: la relación con el exterior. El departamento no podía ser estanco. Debía existir algún modo de conectar a los criminales con la policía y con la opinión pública y los medios de comunicación. En cuanto a la policía, sus embestidas no podían ser solo armadas y la presión verbal y los intentos de negociar o extorsionar a los criminales habían de encontrar un vehículo. A este respecto, durante los instantes previos al asedio, se habla de un micrófono, aunque, por la descripción —«se oyó el zumbido metálico, parecido al chillido de una rata, al chillido del demonio, el zumbido metálico y después la voz que los conminaba a rendirse» (PQ: 102)—, parece tratarse, en realidad, de lo que actualmente conocemos por megáfono. A través de este aparato, la policía se dirige de forma pública a los criminales desde la calle con el objeto de informarles de que están rodeados:

La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Ésa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz de los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina (PQ: 102).

La voz de la policía permea también el departamento a través del portero eléctrico o «intercomunicador» (PQ: 105). El empleo de este dispositivo tecnológico abre un terreno de diálogo y de pugna entre dos lenguas antagónicas. A un lado y a otro de la línea, criminales y policías, cada frente en su estilo, negocian, presionan e intentan debilitar y doblegar al adversario. La conversación es «otra parte del combate» y se percibe una evolución gradual y ascendente en la violencia verbal —sobre todo por parte de los delincuentes—, que avanza en paralelo a la violencia física (PQ: 127).

No obstante, en este punto, cabe apuntar algo. La policía y los criminales no se expresan con la misma libertad a través del portero eléctrico. «Los periodistas radiales» registran las conversaciones entre ambos «con sus micrófonos pegados a la pared del intercomunicador» y por eso la policía se ve obligada a adoptar un tono oficial y

protocolario (PQ: 111). La introducción de los micrófonos de la prensa en el diálogo a través del portero eléctrico inserta a la opinión pública como interlocutor y escinde así el discurso de la policía, que sotierra la violencia bajo una lengua forzosamente neutra y legal. Ajenos a la presencia de estos micrófonos, los criminales, en cambio, dialogan de tú a tú con la policía. Incluso se dirigen a los agentes como personas, separándolos de su función institucional:

En determinado momento llegaron a contestar que mientras los policías estaban pasando hambre, ellos estaban comiendo pollo y tomando whisky, y que además tenían tres millones de pesos que podían dividir.

—¿Ustedes cuánto ganan? Se van a hacer matar por monedas... (PQ: 106).

En esa tensión entre el discurso público y el privado se desarrolla el diálogo por el portero eléctrico. Al principio, la policía uruguaya insiste en las garantías jurídicas de los criminales y se compromete a respetar su vida y a ofrecerles un juicio justo. Pero estos no acceden. No contemplan entregarse y además no reconocen a la policía uruguaya como interlocutor. Quieren hablar con la policía argentina, con el comisario Silva, quien, por su parte, implicado emocional y quizás también legalmente en el caso, se resiste a intervenir: «Qué tienen que meterse ustedes, yorugas, en esta historia, somos políticos peronistas, exiliados, que luchamos por la vuelta del General. Sabemos muchas cosas, nosotros, Silva, mirá que empiezo a contar, ¿eh?» (PQ: 111). El discurso doble de la policía se advierte cuando Silva accede finalmente a hablar. Desarrollada en un tono enfáticamente contenido, en su intervención están inscritas las dos lenguas de la represión institucional: la oficial y la salvaje, la que emerge en los sótanos de las comisarías, durante los interrogatorios, a espaldas de la opinión pública. Piglia incorpora este oscuro trasfondo en la acotación de la voz narrativa:

—Basta de joda, che, quién es que habla ahí. Soy Silvia —dice Silva, tranquilo, con su voz turbia, de criollo, una voz gastada por el alcohol, por el tabaco fumado en medio de los interrogatorios, tratando de ablandar a un chorruto, a una puta, a un pobre quinielero, siempre fue igual, años y años, de pegarle trompadas en el estómago a un tipo atado a una silla, de hablarle con voz hiriente, como quien quiere hundir una aguja en el oído de un zombie que se niega a decir lo que uno quiere que diga —. Por qué no bajan ustedes, quién habla ahí, sos vos, Malito, bajá y arreglamos todo, como hombres, hacemos una negociación frente al juez, te garantizo que no voy a hacer la denuncia por resistencia en banda (PQ: 126).

Con la intervención de Silva, se alcanza el punto álgido del diálogo por el portero eléctrico, muy próximo, por cierto, al clímax de la novela: la quema por parte de

los delincuentes de los «cinco millones de pesos que les quedaban del atraco a la Municipalidad de San Fernando» (PQ: 129). Ambos momentos suponen el cénit y el cierre de la escalada policial de la trama. El esperable fracaso en la negociación y la quema del dinero abren la incisión de la que emerge la trama trágica que había permanecido subterránea. A partir de entonces, no hay resolución posible del conflicto. No hay nada más que hablar. Solo queda la destrucción.

Al comienzo mencioné el papel de los medios de comunicación en la interpretación política de la quema del dinero. Ahora cabe atender a su alcance narrativo. A este respecto, los medios juegan en *Plata quemada* con la ilusión de la simultaneidad y la omnipresencia y aportan múltiples perspectivas y voces a la poliédrica narración de la novela. Los periodistas de la radio registran lo que la policía y los criminales hablan a través del portero eléctrico y la televisión ha dispuesto cámaras en las azoteas para seguir en directo los incidentes (PQ: 111). En este sentido, aunque la radio tiene importancia, es la televisión la que ofrece el espectáculo más sensacionalista, posibilitado, al parecer, por los recientes avances técnicos: «Las cámaras hacían sus paneos sobre los heridos porque por primera vez en la historia era posible transmitir en vivo, sin censura, los visajes de los muertos en la batalla de la ley contra el crimen» (PQ: 113).

A esta función exterior hay que sumarle la interior. A nivel narrativo, los medios, en realidad, ensamblan ambas instancias, puesto que los criminales también siguen con atención el relato mediático de los hechos. Como señala Clayton, «it is not only the public who can now observe the criminal scene, but also the criminals —who can observe not only that (their) public, but of course themselves» (1998: 50). Con esta estrategia se cierra especularmente el círculo de la información en la novela:

Habían puesto el televisor en el piso para que no lo reventaran las balas y a ratos, cuando había una pausa, miraban lo que pasaba en la calle. También escuchaban el relato de los hechos transmitidos por Radio Carve, la voz alterada de los locutores que se turnaban para contar los tremendos momentos vividos en la ciudad de Montevideo a partir de que los porteños ocuparon el Liberaj. La gente se había reunido en la zona y hacía declaraciones idiotas en los micrófonos y frente a las cámaras como si todos supieran lo que estaba pasando y fueran testigos presenciales y directos. Por la pantalla de la tele el Nene y el Gaucho se dieron cuenta de que afuera había empezado a garuar, ellos estaban metidos en una especie de cápsula metida en el espacio, un submarino (dijo Dorda) que se quedó sin nafta y reposa sobre las piedras en el fondo del mar (PQ: 108).

5. CAPITALISMO TECNOLÓGICO Y MUTACIÓN POLICIAL EN *EL CAMINO DE IDA*

El camino de Ida (2013) es la última novela publicada por Piglia. Ana Gallego (2019: 129) acierta al adscribirla al subgénero del policial académico porque en ella pueden distinguirse «dos almas»: la policial y la propia de la novela de campus. En cuanto a esta, se trata de un tipo de texto caracterizado por explorar «las preocupaciones y contradicciones que sufre el profesor/investigador universitario con respecto a la institución en la que trabaja» (Gallego y Oteros, 2020: 24). Como es sabido, Piglia se desempeñó como profesor en varias universidades, tanto en Argentina como en Estados Unidos; entre ellas, Princeton University, institución donde él enseñó durante más de diez años y cuya presencia se intuye tras «la elitista y exclusiva Taylor University», también ubicada en el estado de New Jersey.

El arranque de la narración en *El camino de Ida* se produce cuando Emilio Renzi, que andaba «perdido, desconectado», en Buenos Aires, recibe una oferta para trabajar allí durante un semestre en calidad de «*visiting professor*» (ECI: 13). Esta doble condición de extranjero y profesor universitario del protagonista y narrador de la novela permite articular una mirada externa y extrañada sobre la sociedad y la academia norteamericanas, de la que Piglia, como señala Luis Othoniel Rosa —quien fue, por cierto, alumno suyo—, realiza una «etnografía muy crítica», sobre todo en lo relativo a su complicidad con el capitalismo (2019: 2) y también a la violencia silente que late bajo sus prácticas. «El espacio académico es descrito en la novela como un espacio cerrado y controlado en donde circulan grandes olas de violencia subterránea» (Fernández Cobo, 2016: 643), una idea que se sintetiza bien en la figura del profesor D'Amato: un especialista en Melville que tiene en el sótano un enorme acuario donde nada un tiburón blanco (ECI: 44).

El contexto universitario en el que se desenvuelve Renzi permite además incluir temas, referencias literarias y ciertas formas muy apreciadas por Piglia, como el diálogo intelectual y la clase⁴⁶. En este sentido, en *El camino de Ida* se narran fragmentos de un seminario que Renzi imparte sobre la figura de William Henry Hudson (1841-1922). Hijo de norteamericanos, nacido en la provincia de Buenos Aires y criado en la pampa argentina a mediados del siglo XIX, Hudson terminó por trasladarse en 1874 a Inglaterra, donde residió hasta su muerte (ECI: 32). Naturalista y escritor *extranjero*, escindido entre dos lenguas y dos países, «había nacido en un territorio perdido que se convirtió en el centro lejano de su literatura» (ECI: 32), ya que Hudson jamás dejó de escribir acerca de su experiencia argentina. Además de este elemento cohesivo —la extranjería, el desajuste, la mirada distanciada, de «voyeur extremo» (ECI: 39), como Renzi (Maudó, 2016: 261)—, la obra Hudson hace posible introducir reflexiones en torno a algunos de los temas que vertebran la novela, como la tecnología, la sociedad industrial y el deseo nostálgico de regresar a un estadio rural y precapitalista. En su exaltación de la pampa argentina podía verse «una prehistoria de los movimientos ecologistas modernos» y eso había llevado a matricularse en el seminario a alumnos como John III, quien hace su tesis sobre la novela *The Monkey Gang* —cuyo título verdadero es *The Monkey Wrench Gang* (1975)—, de Edward Abbey, que gira en torno a «un grupo de anarquistas medio punks que defendían la naturaleza matando a los que devastaban los bosques y destruyendo las máquinas excavadoras, las palas mecánicas y las motosierras» (ECI: 36). Anarquismo, violencia antitecnológica, acción directa: *El camino de Ida*, como se ve, abunda en anticipaciones y variaciones sobre un mismo tema en lugares y registros múltiples.

En un estilo que recuerda mucho al particular tono ensayístico de *El último lector*, el seminario se abre con una escena de *Días de ocio en la Patagonia* (1893) que Renzi llama «Una lección de óptica», aunque, en cuanto al título, también considera otra opción en claro homenaje a John Berger: «Modos de ver». La escena describe el encuentro entre un inglés y un gaucho a quien le parecen ridículas las gafas que lleva el europeo. Discuten y el gaucho termina por probarse las gafas y descubre así un mundo nítido y colorido que le era ajeno hasta entonces. Según Renzi, se trata de una escena de conversión, «una escena pedagógica, digamos, pero también, por supuesto, una escena

⁴⁶ De esta modalidad del ensayo dan muestra las lecciones magistrales transcritas y reunidas en *Las tres vanguardias* (2016) y *Teoría de la prosa* (2019). Otro ejemplo puede hallarse en los diarios: una clase sobre el olvido ligado a la forma de la *nouvelle* (DER III: 204-210).

colonial: el nativo se ha civilizado» (ECI: 33). Cabe subrayar, sin embargo, algo que sobrevuela la lectura pero Renzi no alude de forma explícita. Además de pedagógica y colonial, es una escena tecnológica. Define muy bien la parte más positiva de la relación entre el ser humano y la tecnología: «El gaucho comprende que la naturaleza no era tan natural, o que la naturaleza verdaderamente natural sólo era visible para él por medio de un aparato artificial» (ECI: 33). Como bien sabe cualquier miope, la óptica modula experiencia. La tecnología transforma la percepción. La vida y el mundo de aquel hombre no volvieron ya a ser los mismos y el del libro de Hudson «seguramente es el primer gauderio con gafas que recorre de a caballo la provincia de Buenos Aires» (ECI: 33). A este respecto, cabe también apuntar un detalle: cuando Renzi esboza una revisión histórica del uso de las gafas en Argentina, parafrasea sin citarlo al historiador de la técnica Lewis Mumford, a quien también se alude, como se verá, en la novela. El curioso dato de que la invención de la imprenta había hecho incrementar la demanda de gafas procede del libro de Mumford *Técnica y civilización*⁴⁷ (1934), que el propio Piglia cita en una conferencia⁴⁸.

El ambiente y los registros de la novela de campus se mantendrán cuando emerja la trama policial. El crimen, de hecho, se produce en este ámbito. La víctima es Ida Brown, una prestigiosa y carismática académica con la que Renzi mantenía una relación esporádica y clandestina. Tras una reunión de claustro, Ida es hallada muerta, en su coche, con la mano quemada por un explosivo. A raíz de este hecho, se inician dos investigaciones: una oficial y otra extraoficial. A través del detective Ralph Parker —a quien ha contratado—, Renzi averigua que el FBI investiga la muerte de Ida en el marco de una serie de atentados con cartas bomba que desde hace años tiene por objetivos a personas del mundo académico y científico.

El caso está basado en un hecho real. Theodore Kaczynski —más conocido como Unabomber—, un brillante matemático de la Universidad de Berkeley, abandonó su puesto como profesor, se retiró a vivir a una cabaña en los bosques de Montana y se dedicó a construir y enviar desde allí sus cartas bomba. El motivo de esta huida a la

⁴⁷ «Singer ha sugerido que el renacimiento humanístico debería en parte atribuirse al número de años adicionales de vista para leer que los lentes dieron a la vida humana. Los anteojos fueron ya muy usados en el siglo XV, cuando, con el invento de la imprenta, se produjo una gran necesidad de los mismos» (Mumford, 1971: 142-143).

⁴⁸ Se trata de una conferencia pronunciada en el Colegio de México el 15 de noviembre de 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=frOHAB3NzQ&t=2912s> (última consulta 07/08/2020)

naturaleza y de los atentados residía en el rechazo a la deriva tecnológica de la sociedad contemporánea. Durante diecisiete años —de 1978 a 1995—, sin embargo, Kaczynski asesinó a tres personas e hirió a veinticuatro más sin dar explicación alguna. Eran actos vacíos, terror puro. Finalmente, Kaczynski le hizo llegar al FBI un largo ensayo exigiendo su difusión masiva a cambio de cesar los atentados. Bajo el título de *La sociedad industrial y su futuro* y firmado con el pseudónimo «Freedom Club» —como sus bombas, donde aparecían las siglas «FC»—, el manifiesto de Kaczynski se publicó en las páginas de los periódicos *The Washington Post* y *The New York Times*. El panfleto circuló por todo el país. Muchísimas personas leyeron el texto. Entre ellas, David Kaczynski, quien reconoció el estilo de su hermano y se puso en contacto con el FBI, lo delató y les entregó a los investigadores cartas y otros documentos escritos por Theodore. La lingüística forense hizo el resto. Kaczynski fue arrestado y desde 1998 cumple cadena perpetua en una prisión de alta seguridad⁴⁹.

En líneas generales, Piglia respeta esta historia. Mantiene, por ejemplo, el grueso de la biografía de Kaczynski, las motivaciones antitecnológicas, el modo en que lleva a cabo los atentados, la existencia de un manifiesto, la delación del hermano, etcétera. Entre las modificaciones más evidentes de los hechos reales, por su parte, está el cambio de los nombres y los pseudónimos —Theodore Kaczynski por Thomas Munk, Unabomber por Recycler⁵⁰—, la resolución final del caso —Munk es ejecutado en la silla eléctrica— y sobre todo una transformación tanto del título como del contenido del manifiesto. A los efectos de este trabajo, la mayor distancia entre Theodore Kaczynski/Unabomber y Thomas Munk/Recycler es la que media entre el contenido de *La sociedad industrial y su futuro* y el *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* que aparece en la novela. Como se puede intuir ya desde el título, la lectura política de uno y otro texto acerca de la tecnología será radicalmente distinta. Ideológicamente, el personaje de Piglia nada tiene que ver con su referente real.

⁴⁹ Un resumen oficial del caso puede encontrarse en: <https://www.fbi.gov/history/famous-cases/unabomber> (última consulta 08/08/2020)

⁵⁰ El apodo «Recycler» es leído por Daniel Balderston en relación con la condición de «plagiarista» de Munk a ojos de Renzi, quien lo ve como alguien que «recicla materiales ajenos y los firma» (2017: 387). Esta observación es muy aguda, puesto que tanto en el texto de Munk como en el original de Kaczynski pueden rastrearse un notable número de ideas ajenas que no aparecen referenciadas. En la novela, sin embargo, el apodo parece apoyarse esencialmente en otro detalle: todas las cartas bomba que enviaba Munk —como las de Kaczynski— «eran artefactos caseros hechos de material de descarte y restos de elementos industriales» (ECI: 105). En coherencia con su pensamiento ecologista, Munk *reciclaba* para llevar a cabo sus atentados.

En torno al caso, por lo demás, prolifera la ficción. Cada uno de los personajes aporta experiencias y textos particulares para *leer* los actos de Munk, en el sentido que Tardewski le daba a este verbo en *Respiración artificial* (RA: 205). Los lectores de *El camino de Ida* son especialmente hábiles en el arte de la asociación y son capaces por tanto de insertar los actos de Munk en una constelación más amplia. Entre los interlocutores de Renzi destacan los alumnos del seminario y sobre todo Nina Andropova, su vecina rusa, catedrática de Literatura Eslava ya jubilada (ECI: 86) y especialista en Tolstoi, a través de quien se canaliza la entrada en la novela de una de las referencias literarias esenciales del texto. Otra es Joseph Conrad y su novela *El agente secreto* (1907), introducida por Ida. A este respecto, José Luis de Diego ofrece una muy buena síntesis de los alcances del conflicto que vehicula Conrad:

Ida Brown le deja su ejemplar subrayado y anotado a Renzi; esas anotaciones pueden constituir un mensaje en código; ese mensaje puede querer decir: o bien que ella le dio la novela a Munk cuando lo conoció, y que Munk leyó la novela como si fuera Alonso Quijano, para después actuarla; o bien que ella descubrió, en la novela, el plan de Munk y estaba dispuesta a revelarlo. En el primer caso sería cómplice (voluntaria o no); en el segundo caso, habría sido una víctima más de Munk (2014: 6).

Ese es el punto de ciego de la novela. Pero aquí no me ocuparé de ello⁵¹. En su lugar, analizaré los dos aspectos de *El camino de Ida* en los que la tecnología incide de forma más evidente: la mutación tecnológica del policial —a través de Ralph Parker, *el private eye* que contrata Renzi— y el manifiesto de Munk y sus zonas de contacto y de distancia respecto del de Kaczynski. Dicho esto, empecemos con el detective.

5.1. Ralph Parker: el WebCrawler policial

Una revisión fugaz del caso real en que se basa *El camino de Ida* es suficiente para localizar ciertos núcleos que podían resultar del interés de Piglia: la relación entre disidencia y psiquiatría, el individuo aislado que arma un complot que trae en jaque a los servicios de inteligencia, el nudo entre violencia y escritura, el hombre que lo deja todo y abraza otra vida posible, etcétera. Pero hay un elemento que destaca sobre el resto: el modo en que se resuelve el caso. La escritura del criminal y los análisis textuales desde la óptica de la lingüística forense dirigidos por el agente James

⁵¹ Una defensa de la hipótesis de Ida Brown como cómplice de Munk puede hallarse en el artículo de Ana Gallego y María José Oteros «*El camino de Ida* de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista» (2020).

Fitzgerald permitieron capturar a Kaczynski. Junto a la delación del hermano —otro tema, la traición, de raíz arltiana, muy explotado por Piglia en su obra cuentística (Becerra y Rodríguez, 2006)—, una lectura atenta del manifiesto de Unabomber hizo posible la identificación del terrorista. Así lo sintetiza Tej K. Bathia:

Key words and phrases used in the manifesto, such as «cool-headed logician», and the reversal of some social expressions such as «He can eat his cake and have it, too» for «He can have his cake and eat it, too», led to the identification of the Unabomber by Jim Fitzgerald with the aid of Kaczynski's brother. They uncovered the unique linguistic fingerprints of the Unabomber's idiosyncratic writings (2017: 5).

Resulta ya un lugar común en la crítica pigliana hablar de la doble figura del detective como lector y del lector o crítico literario como detective. Para el argentino, «[u]n crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma» (NF: 144). En este sentido, «La loca y el relato del crimen» es quizá el ejemplo más paradigmático del detective como lector en Piglia. En este cuento, escrito en 1975, es precisamente la lingüística la herramienta teórica que permite resolver el caso. Una mujer psicótica ha sido testigo de un asesinato, le toman declaración y nadie escucha con demasiado interés lo que dice porque parece limitarse a repetir lo mismo. Solo Renzi, un periodista, cree que, en su delirio, la loca está intentando hacerse entender. De modo que decide utilizar su grabadora. Este dispositivo tecnológico, de nuevo, como en «La grabación» (LCA: 30-35), permite registrar un discurso ignorado y opuesto a la versión oficial. De esta manera, por tanto, Renzi registra el delirio de la loca y analiza la transcripción a través de la aplicación una serie de reglas lingüísticas. Así describe Renzi su método, que lo llevará finalmente a descubrir al culpable, quien, por cierto, no será detenido:

En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir, ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta? Un molde que va llenando con palabras. Para analizar esa estructura hay 36 categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva (NF: 82).

La tozudez y la exhaustividad que Renzi exhibe en su análisis son también rasgos característicos del personaje que representa al agente del FBI James Fitzgerald en la serie de televisión *Manhunt: Unabomber*, estrenada en 2017. En ella Fitzgerald es

construido como una suerte de lector paranoico, una figura, como se ha visto, muy habitual en Piglia. Encargado de elaborar un perfil lingüístico del terrorista, Fitzgerald lee obsesivamente el manifiesto, lo subraya, traza relaciones y formula hipótesis basadas en su escritura. En última instancia, realiza un trabajo equivalente al de Nina en *El camino de Ida*: «No se trata de descubrirlo, sino de imaginarlo, dijo Nina. ¿Se puede saber cómo es una persona a partir de lo que escribe?» (ECI: 136). Eso pretende Fitzgerald. Más arriba se ha referido la frase que detonó la resolución del caso. Pero antes Fitzgerald llega a conclusiones muy similares a las de Nina; por ejemplo: que el inglés de Kaczynski era «el de un hombre culto, habituado a las construcciones lógicas [...], si bien a veces aparecían leves incorrecciones que podían hacer suponer una tendencia a la hipercorrección típica de los *middlebrow*⁵²» (ECI: 137).

Una escena de la serie muestra al investigador solo, de rodillas, sobre el suelo: ha extendido informes, páginas subrayadas, un retrato robot y otros materiales e intenta descifrar el secreto que albergan los textos, la línea invisible que lo asocia todo. En este sentido, bien podría ser una típica escena pigliana. Hay varias similares en su obra, con personajes como Arocena, Roque Pérez o el propio Renzi. Por tanto, cabría plantearse una pregunta: ¿por qué no adoptó entonces Piglia la perspectiva de James Fitzgerald en *El camino de Ida*?

Aunque podrían formularse varias hipótesis —difíciles de demostrar, en cualquier caso—, lo indiscutible es que Piglia trazó otro rumbo policial en la novela. En la ficcionalización de la historia real, la tarea de desciframiento textual se descentra y se saca del contexto institucional que representa James Fitzgerald, puesto que los servicios de inteligencia norteamericanos no ocupan un lugar protagónico en *El camino de Ida*. Como se verá, Piglia mantiene activa y en segundo plano la investigación del FBI a través de la figura del detective Ralph Parker, que actuará de eslabón intermedio entre Renzi y la pesquisa oficial.

El germen del detective Ralph Parker se halla en una experiencia autobiográfica. Piglia la cuenta en *La forma inicial*⁵³. Al igual que Elizabeth Wustrin —el personaje de

⁵² Según el diccionario Collins, el término *middlebrow*, en inglés americano, hace referencia a una persona con gustos y opiniones convencionales y de clase media. En esta misma línea, cabe apuntar que Piglia ha señalado en otras ocasiones la tendencia a «la hipercorrección típica de la clase media» (EUL: 108). Definición extraída de: <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/middlebrow> (última consulta 07/09/2020)

⁵³ Otra variante de esta anécdota puede hallarse en el tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* (DER III: 252), en una entrada que se publicó en el suplemento *Babelia* del periódico *El País* en 2011 y que

la novela (ECI: 26)—, una amiga de Piglia había contratado a un detective para que encontrara a su madre, a quien no había conocido porque la había dado en adopción. Cuando la localizó, finalmente, decidió no ir a verla; sin embargo, como también sucede en la novela, la amiga del escritor entabló amistad con el detective y por eso Piglia/Renzi tuvo ocasión de conocerlo. Así narra Piglia el encuentro con el detective: «Vivía en la calle Pine, en el barrio de las novelas de Hammet, y su oficina estaba llena de computadoras, tenía seis o siete, conectadas entre sí y con distintas redes y ya estaba trabajando con la Web 2.0. Investigaba sin moverse de la computadora» (LFI: 40). En la misma línea, aunque de forma más detallada, se describen el espacio y las condiciones de trabajo de Parker:

Abajo, al entrar en el edificio, había un control en la puerta, un detector de metales, cámaras filmadoras. [...] Vivía en un ambiente de techos altos, casi vacío, con ventanas amplias sobre la ciudad. Y cuatro computadoras puestas en círculo sobre un amplio escritorio, siempre encendidas, con archivos abiertos y varios *sites* activados. Fue la primera vez que vi un circuito de la web en internet con un buscador especial, el WebCrawler, que recién había aparecido. El navegador conectaba con los archivos con los que Parker estaba relacionado y la información llegaba instantáneamente. Ya no salimos a la calle, los *private eyes*, dijo. Lo que se busca, está ahí. Una de las pantallas estaba conectada con un galpón en el muelle, y al mover el cursor se podía entrar en el edificio y ver a unos hombres sentados a una mesa y escuchar lo que decían. Parker apagó el sonido y dejó la imagen, que fluía como en un sueño. Los hombres reían y tomaban cerveza y en una de las tomas me pareció ver un arma. Tampoco hay ya detectives privados en sentido específico, dijo después, no hay nadie privado que investigue los crímenes. Eso funciona en el cine, en las series de televisión, pero no en la vida. El mundo verdadero es tenebroso, psicótico, corporativo, ilógico. Si estás solo en la calle, durás dos días, sonrió Parker (ECI: 27).

Lo primero que llama la atención en este pasaje es la mirada asombrada de Renzi. Los avances tecnológicos son descritos a través del prisma de la admiración y la extrañeza de quien se aproxima a una novedad. Tres rasgos se infieren de la lectura que se hace del entorno tecnológico en que se desenvuelve el detective: sofisticación técnica, simultaneidad e instantaneidad. Se advierte, en este sentido, un cierto deslumbramiento por parte de Renzi, a quien parecen fascinarle las posibilidades que

bien podría considerarse un pre-texto del pasaje que leemos en *El camino de Ida*. La versión de *Babelia* está disponible en: https://elpais.com/diario/2011/01/15/babelia/1295053997_850215.html (Última consulta 2/08/2020).

ofrecen las nuevas tecnologías⁵⁴. Tal impresión se repetirá más adelante, en otro momento también inspirado en una anécdota real:

Hace un par de años —cuenta Piglia— me llamaron de la universidad porque alguien, un *hacker*, había entrado en mi dirección electrónica. Entonces tuve que ir al Computer Center de la universidad, y en una oficina había un muchacho, un experto que asocié inmediatamente —con mi manera arcaica de ver el mundo— con un detective. Era un joven negro, con unos anteojitos redondos, el cráneo rapado, muy tranquilo, muy distendido, parecía el nieto de un detective de Chester Himes, y empezó a rastrear al *hacker* en mi computadora. Era una semana de vacaciones, no había clases, estaba seguro de que el hacker era un estudiante avanzado de matemática o de física que estaba jugando un poco y quería conseguir gratis algún pasaje de avión o entrar en alguna cuenta de banco y mover un poco de plata. [...] El *hacker* había inventado una fórmula para abrir los *passwords*, un sistema de cálculos con números y letras. Y el detective, digamos, lo perseguía y le cambiaba el código; pero el hacker volvía a descifrar la clave. El *cyber Marlowe* lo perseguía y me iba diciendo «se fue de la zona, cambió de lugar...» Era como una novela policial del espacio, ¿no? El detective, sin moverse de la computadora, perseguía al *hacker* por la red (LFI: 38-39)

La versión ficcionalizada de este episodio se halla en el tramo *road novel* de *El camino de Ida*. Esta vez, sin embargo, el protagonista no es el *cyber Marlowe*, sino la *hacker* Nancy Culler, una joven estudiante de literatura comparada con quien Renzi viaja en coche y pasa una noche en su camino hacia Sacramento, donde se entrevistará con Munk. Descrita como el cénit de la modernidad juvenil —pelo azul, muy flaca, «remerita corta, ombligo al aire, piercings en la nariz» (ECI: 28)—, Nancy hacía su tesis sobre *Los pájaros* de Hitchcock, solo que, en lugar de hacer una disertación tradicional, iba hacer la que, según decía, sería la «primera disertación fílmica de la historia de los Estados Unidos. ¿Y qué pensaba filmar? Pájaros, dijo riéndose. Llevaba su cámara de video, muy liviana, una Sony DV, digital, la primera que vi, para decir la verdad», dice Renzi (ECI: 209). Las «primeras veces» de Renzi con la tecnología atraviesan *El*

⁵⁴ Semejante entusiasmo e interés se percibe con claridad en los paratextos de *Los diarios de Emilio Renzi*, en los que se describe el proceso de transcripción de los diarios manuscritos al ordenador: «Llevo ya cerca de novecientas páginas copiadas en un archivo de la computadora. Hemos hecho, la mucha cha tracia y yo, varias copias de seguridad. Varias, repitió entusiasmado, en distintos pendrives, que sólo pueden abrirse escribiendo un código que permite el acceso. Incluso María me aconsejó que pasara mis diarios a lo que ella llamó ‘la nube’, un espacio virtual, en el aire o en la atmósfera, donde uno puede enviar lo que escribe y dejarlo ahí y bajarlo cuando quiera, pero yo me negué, por supuesto, porque me horrorizaba la idea de que cualquier navegante ocioso se pudiera infiltrar en mi lugar de la nube y se dedicara a leer la historia verdadera de mi vida» (DER I: 357). Otro ejemplo se recoge en el tercer volumen de los diarios: «Los estudiantes del seminario me regalan como recuerdo un Kindle. Para que actualice su modo de leer, profesor, ironizan. Me incluyen las obras completas de Rosa Luxemburgo y de Henry James. Paso horas estudiando las posibilidades múltiples del aparato digital. Una máquina de leer más dinámica que un libro (y más fría)» (DER III: 274). Es significativo advertir que siempre hay alguien joven que media el acceso de Renzi a la tecnología, descrita, en cualquier caso, con extrañeza y distancia; con una mirada que podría denominarse «turística».

camino de Ida y esta mirada fascinada ante los nuevos aparatos técnicos se hace más intensa cuando Renzi ve a Nancy en acción:

Tenía algo de chica ciberpunk, de niña hacker, y me mostró cómo se infiltraba en las compañías aéreas y bajaba dos pasajes en primera clase a Nueva York y luego de algunas operaciones complicadas hacía las reservas y pagaba con un número de cuenta robado que llevaba anotado —como un tatuaje— en la muñeca con tinta negra. No le hice muchas preguntas pero seguí su trabajo con una mezcla de admiración y asombro. Sabía que algunos estudiantes y muchos grupos under solían invadir las computadoras de las grandes compañías y usaban sus números privados de teléfono para llamadas de larga distancia, y se contaba que algunos —sobre todo los estudiantes de comunicación de Palo Alto— ya habían logrado sacar dinero de cuentas clasificadas en los grandes bancos, pero nunca había visto a nadie hacerlo en vivo (ECI: 212-213).

De vuelta al detective, resulta importante detenerse en la tecnología específica a la que se alude en la descripción del despacho de Parker. Si la anécdota del detective en *La forma inicial* es posible situarla en los primeros años del siglo XXI —la noción de Web 2.0., que constituye la base de las redes sociales, no se popularizó hasta 2004—, en *El camino de Ida* se representa un estadio todavía más primitivo de Internet. Desarrollado en 1994, el «buscador especial» *WebCrawler* es un *metabuscar* que combina los resultados arrojados por otros motores de búsqueda. Esta función, como se verá, no es meramente anecdótica, sino que define el *modus operandi* de Parker en la novela. Por el momento, basta con señalar que la aparición de Internet habilita un tipo de rastreo policial inconcebible hasta entonces: la investigación inmóvil. Ya no es necesario salir a la calle. La relación paradigmática entre el detective y la ciudad —esa imagen clásica: el detective, en la ventana, oteando la ciudad sabiendo que en algún rincón está oculto el criminal— ha sido sustituida por la del detective y la red. De esta manera, con la mutación del método, se produce también la mutación del detective contemporáneo. El oficio ya no es el que era. En términos de Tiniánov, su «función constructiva» ha cambiado (1978: 98). Los cambios en la serie tecnológica han transformado la serie literaria.

Una idea análoga a esta subyace a la transición que analiza Piglia en el paso de la novela de enigma a la novela negra norteamericana: «La figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real, es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana» (CYF: 56). Piglia ubica el surgimiento del investigador privado en los años veinte del siglo XX, en las grandes ciudades industriales de Estados Unidos, «como una policía privada contratada

por los empresarios para espiar y vigilar a los huelguistas y a los agitadores sociales» (CYF: 56)⁵⁵. En esencia, por lo tanto —más allá de sus posibles transformaciones y objetivos—, el detective privado es alguien que investiga algo a cambio de dinero.

La centralidad de este elemento se mantiene en *El camino de Ida*. Parker se mueve por interés económico. Solo por eso. Cuando, tras la muerte de Ida, Renzi se pone en contacto con él, le atiende su secretaria, cuyas primeras palabras son las siguientes: «Cobra, me dijo la chica, trescientos dólares la consulta, siguiera o no adelante con el caso. Si el trabajo continuaba los trescientos dólares se descontaban de los honorarios. El costo por día dependía del tipo de investigación. Me citó con Parker para la semana siguiente» (ECI: 96). En este sentido, como se ve, Parker responde plenamente a la figura del detective de novela negra que describe Piglia: «un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo», en contraposición con el típico detective de la novela de enigma, que es «generalmente un aficionado que se ofrece ‘desinteresadamente’» a descifrar el crimen (CYF: 56-57).

En *El camino de Ida*, ese lugar, acaso, lo ocuparía Nina, la vecina rusa de Renzi. De acuerdo con Antonio García del Río (2015: 364), Nina se amolda a la perfección al modelo de detective clásico representado por Dupin en «Los crímenes de la rue Morgue» (1841), el cuento de Edgar Allan Poe «que funda las reglas del relato de enigma» (CYF: 54). Al igual que Dupin, Nina es una gran lectora. En la novela de Piglia —como en el cuento de Poe (EUL: 76)—, los periódicos hacen circular «el relato fragmentario del crimen» y Nina emplea sus competencias como lectora para elaborar un perfil del asesino (ECI: 137). Si a esto se suman los subrayados y anotaciones de Ida sobre la novela de Conrad, parece evidente lo apuntado por Ana Gallego: en *El camino de Ida*, «[l]as mejores lectoras, las que tienen la cultura y el pensamiento, las que leen mal —de una manera desviada, al margen de la norma— son las mujeres» (2019: 140). La lectura extrainstitucional del *Manifiesto* de Munk, por lo tanto, la llevan a cabo ellas.

La función de Parker en *El camino de Ida* se hace más clara cuando se atiende al tipo de tecnología que emplea. Como el *WebCrawler*, Parker es un *metabuscaador*, definible como un sistema de búsqueda que carece de una base de datos propia y opera localizando la información en ciertos motores de búsqueda y recombinando los datos

⁵⁵ En la novela se retrotrae en casi un siglo esa fecha: «En 1846, se había abierto en Boston la primera agencia de detectives especializada en el espionaje industrial y en el control de los obreros en huelga. (‘El seguimiento de un individuo en todo momento y a todas partes para intimidarlo, y la vigilancia encubierta de las incipientes organizaciones sindicales figuraban entre sus actividades habituales’)» (ECI: 28).

que obtiene de cada uno de ellos (Meng, 2009). Desde la primera aparición de Parker, se explica cuál es su método. Lo habían contratado para investigar la muerte de tres soldados afroamericanos en la guerra del Golfo, en un batallón con mayoría de oficiales y suboficiales texanos. «Estaba seguro de que habían sido asesinados. Racismo puro. Los mataron para divertirse» (ECI: 27). Pero Parker no se desplaza al lugar de los hechos. Él no realiza trabajo de campo. No recopila pruebas sobre el terreno. De eso se encargan otros. «La agencia había contactado a varios soldados que seguían en Kuwait y ellos eran los que iban a develar el asunto. Yo sólo *proceso* la información, dijo» (ECI: 27; la cursiva es mía).

Después de la muerte de Ida, Renzi acude a Parker y lo pone al corriente de la situación. Está preocupado. Lo han interrogado y piensa que el FBI ha allanado su casa. Conversan sobre la posible relación de la muerte de Ida con la serie de asesinatos sobre universitarios y Parker le expone a Renzi cómo va a trabajar. Según el detective, «sin la colaboración de las fuerzas de seguridad su trabajo no podía existir»; por eso iba a pedir acceso a los archivos del FBI y conseguir así la autorización para «leer transcripciones telefónicas e información reservadas y a consultar los registros del caso» (ECI: 98-99). El dinero, por supuesto, cierra la escena: «No hacía falta que le diera un adelanto, prefería que le pagara por semana de trabajo» (ECI: 100).

A partir de este encuentro, Parker —según la lógica del *WebCrawler*—, actúa como intermediario y filtro entre Renzi y los datos recabados por el FBI. Según Parker, existen dos Estados Unidos: «Uno visible, el país en el que soy un ciudadano que vota, la república democrática de los padres fundadores. Y otro subterráneo, con un poder central sin control, que liquida todo lo que pone en peligro la seguridad nacional» (ECI: 99). Entre esas dos esferas se mueve Parker. «Con ese poder oculto» del Estados Unidos subterráneo «tenía que hacer sus negociaciones y colaborar para que no lo aplastaran como a un mosquito» (ECI: 99). Para el Estados Unidos visible, Parker es el metabuscador, pero quien maneja el verdadero motor de búsqueda es otro: John Menéndez, el jefe de Investigaciones especiales, director de la Unidad de Análisis del Comportamiento del FBI (ECI: 100). Menéndez es quien lleva a cabo la investigación policial, busca rastros, formula hipótesis, sigue pistas, traza estrategias e intenta descifrar el crimen. Parker se limita a narrar esa pesquisa. Accede a los avances del caso, los ordena e interpreta y se los proporciona a Renzi a través de un tamiz pragmático, «fruto de la experiencia en su relación con la policía» (García del Río,

2015: 366). Al mismo tiempo, la intervención de Parker permite «pasar a limpio la información de los archivos del FBI sobre Ida» y reconstruir la serie privada de la vida de la académica: las drogas que tomaba, el registro de sus llamadas telefónicas, los sitios que visitaba, las manifestaciones a las que asistía, su dieta, sus inclinaciones políticas, sus «poco recomendables» costumbres sexuales, etcétera. (ECI: 107, 108) Todos estos datos han sido tomados por otros. Parker solo los selecciona, los procesa, los «pasa a limpio».

Parker es un *WebCrawler* policial, una actualización tecnológica de uno de los modelos de narración predilectos de Piglia: el trabajo sobre el archivo, entendido como una zona de tensión y contacto entre diferentes registros y materiales a partir de la cual pueden articularse enunciados múltiples y heterogéneos (Berg, 2006: 33). Una vez encontrado el archivo —la base de datos, los materiales reunidos por el FBI—, comienza la investigación y se puede empezar a narrar. Parker opera sobre esta premisa: toma la información registrada por un motor de búsqueda y construye una narración. La mutación de la figura clásica del detective privado que se halla en *El camino de Ida* la concentra él mismo en la siguiente frase: «Los detectives ya no resolvemos los casos, pero podemos contarlos» (ECI: 147), una transición hacia la narración que se consolida al producirse el arresto de Munk, cuando Parker elabora un informe y cierra la investigación tras pasar «varios días dando vueltas sobre la historia y los escritos» del terrorista (ECI: 147).

Si el primer y segundo apartado del capítulo nueve pueden leerse como una suerte de *bildungsroman* —con los orígenes familiares, la formación académica, los primeros amores y las lecturas más relevantes de Munk—, entre el tercer y el cuarto apartado se desarrolla el policial. El eje narrativo en este tramo es la condensación de un esquema básico: asesinato, investigación/ocultación, delación y arresto. Aunque aparezca mediatizada por la escritura de Renzi, el narrador esencial de esta parte de la novela es el detective. Gracias al acervo reunido tras años como investigador privado, Parker es un experto en el campo del policial. Por eso puede contar y comentar el caso. Parker actúa como narrador y Menéndez y Munk aparecen en su informe como personajes. Ellos son quienes mantienen la relación de antagonismo clásica en la novela policial. En el momento de la detención se manifiestan de manera explícita estos roles. Así es, en definitiva, el policial de Parker:

Cuando Thomas Munk abrió la puerta, ahí se arremolinó la patota y lo redujo, mientras Menéndez entraba, triunfal. Desde el piso donde lo habían arrojado los federales que lo sujetaban, Tom alzó la cabeza.

—¿Cómo me encontraron? —dijo.

—Fue tu hermano —dijo Menéndez para ablandarlo.

—De modo que no fue usted.

Tal para cual, dijo Parker. Cada uno el mejor en su estilo (ECI: 175).

5.2. *Unabomber vs. Recycler: dos manifiestos frente a frente*

Como se dijo, la mayor distancia entre Kaczynski/Unabomber y Munk/Recycler se cifra en las diferencias políticas que se intuyen desde el mismo título de sus manifiestos: *La sociedad industrial y su futuro* y *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico*, de Kaczynski y de Munk, respectivamente. Comparar los argumentos que cada uno esgrime contra la tecnología arrojará luz sobre el paso del referente real al personaje de la novela. Con este objetivo, trazaré las líneas fundamentales del ensayo de Kaczynski e intentaré apuntar los momentos en que coincide con el *Manifiesto* de Munk. Después pondré el foco en sus diferencias.

La tesis del manifiesto real de Kaczynski es que la sofisticación de los sistemas tecnológicos de la sociedad industrial moderna ha traído consigo la anulación de la vida, puesto que ha alejado al ser humano de sus patrones naturales de comportamiento. Según Kaczynski, tecnología y naturaleza humana son incompatibles. Para argumentarlo, elabora como base una teoría que establece que los seres humanos tienen una necesidad natural que llama «proceso de poder», divisible en cuatro elementos: finalidad, esfuerzo, logro de la finalidad y autonomía (33)⁵⁶. En el seno de la sociedad industrial, este proceso de poder se ve afectado de varias maneras. Por un lado, las necesidades físicas reales —conseguir comida, agua, vestido, refugio— están prácticamente garantizadas y han sido sustituidas por necesidades artificiales —creadas por la publicidad—, y por actividades sustitutorias —no esenciales para la conservación de la vida—, cuya realización, según Kaczynski, no satisface por completo el proceso de poder. Por otro lado, la sociedad moderna impone bridas a la autonomía del sujeto,

⁵⁶ Aunque no he podido acceder a una edición paginada del texto de Kaczynski, los párrafos de *La sociedad industrial y su futuro* están numerados. Por ello, en lo que sigue, las citas del manifiesto se harán de este modo, en referencia al número de párrafo que corresponda.

que, según Kaczynski, solo podría alcanzarla individualmente o como miembro de un grupo pequeño, donde resulta posible participar de las decisiones (42). Toda esta reflexión acerca del «proceso de poder» está ausente en la novela.

Para Kaczynski, el origen de los problemas sociales y psicológicos de la sociedad moderna se halla en ciertas condiciones como la excesiva densidad de población, el alejamiento y aislamiento de la naturaleza, la extrema rapidez del cambio social y el colapso de las comunidades naturales de pequeña escala, consecuencias todas ellas del progreso tecnológico (47). Cada avance técnico estrecha aún más la esfera de libertad. Tecnología y libertad humana son dos instancias dependientes e irreconciliables porque el avance tecnológico precisa del control del comportamiento humano para asegurar el correcto funcionamiento del sistema. Por esta razón, para Kaczynski, la reforma no es suficiente (93). No basta con regular los avances de la tecnología. Hay que abolirla.

Frente al actual estado de las cosas, el ideal positivo que opone Kaczynski es el regreso a un modo de producción preindustrial más próximo a la naturaleza, organizado en estructuras sociales articuladas sobre personas o pequeños grupos (183). A este respecto, cabe subrayar que Kaczynski aborda la naturaleza, ante todo, como estrategia discursiva. Obviamente, mucha gente, ante la ausencia de tecnología, viviría en contacto directo con la naturaleza. Es inevitable: solo así podrían subsistir (184). Kaczynski, sin embargo, no hace una reflexión específica acerca de lo natural. Más bien lo instrumentaliza y piensa en las figuraciones religiosas y políticas de la naturaleza en el imaginario popular como un flanco más en el combate ideológico y discursivo. Pese a todo, Kaczynski insiste en que la revolución que propugna será económica y antitecnológica, pero no política (119). No le interesa quién controla la tecnología. La oposición, para él, no se da entre sistemas industriales «democráticos» o dictatoriales, sino entre sistemas industriales o no industriales (195). Igual que Munk (ECI: 133), solo que sin citarlo⁵⁷, Kaczynski sigue al historiador de la técnica Lewis Mumford y establece una distinción entre dos clases de tecnología: la de pequeña escala y la dependiente de organizaciones; o dicho en términos de Mumford: entre la tecnología

⁵⁷ Daniel Balderston señala que «Piglia se toma muchas libertades en sus descripciones del manifiesto de Kaczynski. Dice, por ejemplo, que se cita en el manifiesto a Lewis Mumford (p.161) pero no es así: me parece muy probable que Kaczynski haya leído a Mumford, importante crítico de ciertos procesos de la modernidad, pero su nombre no aparece explícitamente en el manifiesto» (2017: 384). A mi juicio, es más que probable que Kaczynski haya leído a Mumford, a quien, en realidad, como explico, prácticamente parafrasea sin citarlo.

«‘democrática’ y dispersa» —basada en la artesanía a pequeña escala, operante en pequeñas comunidades— y «la totalitaria y centralizada» —la «megamáquina», basada en la ingeniería, operante en grandes ciudades y siempre en manos de una minoría privilegiada (Mumford, 2017: 387)—. La tecnología que enfrentan Kaczynski y Munk corresponde esencialmente a este segundo tipo.

Las dos tareas que propone Kaczynski para alcanzar la situación revolucionaria que permita la abolición de la tecnología son la promoción de la tensión social y la inestabilidad de la sociedad industrial y la difusión de una ideología que se oponga a la tecnología; en otras palabras: agitación y propaganda (181). En este punto, no es de extrañar que ciertas reflexiones respecto de la circulación de los mensajes le resultasen interesantes a Piglia. La violencia de Kaczynski está orientada a configurar una situación de lectura propicia para su texto; por emplear una expresión pigliana: a crear una determinada *escena de lectura*. En Kaczynski, el empleo de correos bomba —la muerte que circula—, el «salto al mal, la decisión de matar estaba ligada a la voluntad de hacerse oír» y conseguir la tan cotizada atención de un público masivo en el hipersaturado entorno de información contemporáneo (ECI: 130). De ahí que, por primera y última vez, la novela transcriba y traduzca fielmente el texto de Kaczynski; en este caso, el párrafo 96, al que Piglia añade el título de «Libertad de prensa»:

Cualquier persona con algo de dinero puede publicar un escrito o distribuirlo por internet, pero aquello que ha dicho se confundirá con la enorme cantidad de material producido por los *mass media* y no tendrá ningún efecto práctico. Llamar la atención de la sociedad con la palabra es entonces casi imposible para la mayor parte de los individuos y de los grupos. Por ejemplo, nosotros (FC), si no hubiéramos cometido algunos actos de violencia y hubiéramos enviado el presente escrito a un editor, probablemente no habríamos conseguido que lo publicaran. Si lo hubiese aceptado y publicado, probablemente no habría tenido muchos lectores porque es más interesante la diversión propuesta por los *media* que leer un ensayo serio. Pero si este escrito hubiese tenido muchos lectores, la mayor parte de ellos lo habría rápidamente olvidado vista la masa de material con que los medios inundan nuestra mente. Para difundir nuestro mensaje con alguna probabilidad de tener un efecto duradero tuvimos que matar a algunas personas (ECI: 131).

Matar para conseguir lectores. Herir al cuerpo social para alcanzar su plena atención. La idea, como se dice en la novela, es tan simple como aterradora. «El terrorista como escritor moderno, la acción directa como pacto con el Diablo», comentan Nina y Renzi (ECI: 131). A raíz de esta lectura en clave literaria del *Manifiesto* de Munk y de la relación entre literatura y mal puro, Luis Othoniel Rosa

conecta a Munk con el personaje de Carlos Wieder, presente en la novela *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño, en la que el poeta vanguardista Wieder lleva a cabo una serie de «actos poéticos» en los que el asesinato cumple un papel importante (2019: 6). En este sentido, la transgresión y el crimen como un modo de desautomatizar la mirada y modificar así la recepción de un texto —entendiendo «texto» en un sentido amplio; si se quiere: semiótico— puede verse como un punto de intersección entre los dos personajes. Sin embargo, existe entre ambos una diferencia esencial: la finalidad de los textos. El de Munk no es un texto artístico, sino un panfleto y un ensayo teórico. Por eso la moralidad de los actos de ambos personajes se problematiza desde enfoques distintos. De esta manera, mientras que los de Wieder pueden discutirse desde la estética, los de Munk, en cambio, deben abordarse desde la política, si bien la crítica literaria no deja de emerger en los análisis:

No matar, concluyó John III, es la consigna de los que tienen el poder, son las víctimas quienes deben obedecer ese mandato, los poderosos no creen en las generalizaciones. Mike le contestó que matar gente al azar por razones razonables no volvía razonables los crímenes. Bien, dijo John III, pero no parece que mate al azar. De todos modos, elegir a quién se mata no justifica el acto de matar aunque la serie de crímenes sea coherente, según Rachel. Debemos primero saber quién es el autor, dijo la coreana. Un mensaje no es el mismo sin no sabemos quién lo ha enviado, sostuvo. ¿Quién había escrito el *Manifiesto* era el mismo que había puesto las bombas? Pero él mismo lo había confesado. ¿Lo confesaba? Más bien lo consideraba una condición de lo que había escrito. En el *Manifiesto* se invertía el razonamiento. Eran los científicos los que en nombre de progreso tecnológico legitimaban la violencia del sistema, los experimentos biológicos y bélicos. Eran esos «técnicos del saber práctico» los que violentaban la ética en nombre del progreso y de la ciencia (ECI: 135).

Como Kaczynski, Munk tiene por objetivos a personas relacionadas con el ámbito técnico y científico. En el apartado tres del capítulo nueve se hace un resumen de estos atentados. A sus víctimas, Munk las «consideraba funciones del sistema, individuos que estaban llevando adelante una tarea destinada a destruir todo lo que era humano en la sociedad» (ECI: 171). Con independencia de las motivaciones subyacentes, estos asesinatos entrañan un claro dilema ético. Como se dice en la novela, había «una demanda implícita de la sociedad por la defensa del mundo natural y de la justicia social» (ECI: 219). Resulta difícil negar eso. Sin embargo, la cuestión es hasta dónde es legítimo o ético llegar para hacerse escuchar, para lograr ciertos cambios.

En un artículo que reflexiona en torno a la violencia anticapitalista en *El camino de Ida*, Greg Dawes señala acertadamente que Piglia discute esta cuestión mediante la

articulación de dos referentes históricos: los años 60 y 70 en Argentina y los 70, 80 y 90 en los Estados Unidos (2017: 134). Los actos de Munk y los contactos de este y de Ida con grupos como Black Panthers se entrelazan a través de las asociaciones de Renzi con la memoria de la militancia y la lucha armada argentinas (ECI: 100, 112, 192, 234). Como muestra Dawes en su artículo, estas asociaciones, en su mayoría, tienen referentes reales (2017: 139). Al parecer del norteamericano, que Piglia «no haya estado vinculado con la lucha armada, no quiere decir que esté dispuesto a negar la experiencia global de los años 60 y 70, porque la opción por la violencia formó parte íntegra de aquel entonces» (2017: 141). En este sentido, Piglia no forma parte de los «arrepentidos» que aparecían en *La ciudad ausente* (LCA: 85). Por más que en su momento considerase equivocada la opción armada⁵⁸, no está de acuerdo con quienes, retrospectivamente, reniegan completamente de ella.

Sea como fuere, en *El camino de Ida*, el asunto está en discusión. En un polo, Munk y la lucha armada de los 60 y 70 en Argentina: aquellos que «abandonaron sus vidas para ser otros, para tratar de encarnar un ideal por medio de la violencia» (Dawes, 2017: 140). En el otro polo, el pacifismo. Como apunta Dawes, «Nina, estudiosa de la obra de Tolstói, junto a una de las estudiantes de Renzi (Rachel)», exploran esta opción en la novela (2017: 141). Para Nina, «la posición de Tolstói sobre la no violencia y la no resistencia al mal eran una respuesta directa a la forma en que el terrorismo había empezado a imponer sus métodos de lucha contra el zarismo»; en definitiva, «una alternativa frente a la violencia revolucionaria y frente a la devastación capitalista» (ECI: 125, 136). Rachel, por su parte, empleando un concepto de Gilles Deleuze, ve en los grandes profetas, como Tolstói, la inversión del «régimen de signos de la sociedad»; esto es: el abrazo de «una vida de pobreza, de ascetismo y de no violencia» (ECI: 59).

Una forma habitual de evitar abordar frontalmente el debate sobre la violencia política es la inmediata psiquiatrización del terrorista, algo que sucedió también con Kaczynski (Chase, 2000). Según Munk, «el estado quería declararlo demente para que sus argumentos políticos fueran desechados como delirios, dijo. Sus argumentos y sus razones no eran considerados, lo que era clásico en los Estados Unidos, donde las

⁵⁸ A este respecto, se lee en los diarios, en una entrada de 1978: «Me identificaba con él [con Gramsci] en su lucha contra el fascismo en condiciones de extrema dificultad, en la cárcel como yo, digamos. La posición de Gramsci, 'democrática' y de frente amplio, se oponía al izquierdismo de Bordiga. Algo de eso pienso yo en estos días, al sol, en una pausa, en relación con los amigos que eligieron hace años — equivocadamente, para mí, y obedeciendo a una dirección política imbécil o provocadora — la lucha armada» (DER III: 66).

razones políticas radicales eran vistas como desvíos en la personalidad» (ECI: 178). Libre de mediaciones ficcionales, esta opinión es compartida por Piglia. En 2013, en una entrevista concedida a Casa de América con motivo de la publicación de *El camino de Ida*, el argentino expuso su posición al respecto:

En el interior de Estados Unidos hay una violencia muy perceptible, que se manifiesta en estos individuos que, de pronto, realizan acciones inesperadas y muy violentas, como hemos visto muchas en los últimos tiempos. [...] Detrás de esos actos siempre hay escondidas razones sociales que en los Estados Unidos habitualmente no se discuten. Eso se soluciona de una manera rápida diciendo que el sujeto es un psicótico, pero llama la atención que estos psicóticos siempre tengan algún conflicto social antes⁵⁹.

En el mismo sentido se pronuncia uno de los personajes: «ya sabe cómo son las cosas aquí, más de un individuo metido en algo así y hay que hablar de política. Aislado, lo convierten en un caso clínico» (ECI: 206). Pero el hecho es que quizá Munk no actuaba solo. Con esa ambigüedad se cierra la novela. La conversación que Munk y Renzi mantienen en el último capítulo no llega a arrojar luz sobre si Ida colaboraba o no en los actos terroristas. «No afirmo ni niego», es la frase que repite Munk, antes de terminar diciendo: «Somos muchos en este país»⁶⁰ (ECI: 233, 234). La participación de Ida, como se dijo, constituye el punto ciego de la novela. En cualquier caso, llevados a cabo en solitario u organizado junto a otras personas, la única explicación política de los actos de Munk la ofrecen sus simpatizantes:

Sólo había atacado a las figuras ocultas que sostenían el andamiaje social y la estructura tecnológico-militar. No había puesto la mira en los titeres políticos ni en los congresistas corruptos, tampoco atacó a los policías ni a los verdugos a sueldo, no atacó a los responsables económicos y financieros de la catástrofe, atacó a los que conocía mejor que nadie, a la *intelligentia* tecnológica del capitalismo criminal, a sus responsables conceptuales, a sus ideólogos, a los científicos enloquecidos con sus máquinas infernales y sus prácticas biológicas. Estaba mal matar, pero estaba bien defenderse y, sobre todo, usar la violencia para romper el muro de silencio y dar a conocer el nuevo *Manifiesto libertario*, una pieza teórica que estaba en la mejor tradición norteamericana, la tradición de Jim Brown, de Malcolm X, de Chomsky (ECI: 219).

⁵⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W1CE7P19WHM> (última consulta 08/08/2020).

⁶⁰ Auténtico *leitmotiv* en Piglia, la idea de las vidas múltiples y divididas en series atraviesa la conversación y permanece en la cabeza de Renzi cuando se despide de Munk y se queda a solas. «‘Somos varios’, había dicho. Era una frase ambigua que sólo podía ser comprendida si uno conocía sus ideas. «Soy Chambige, soy Badinguet, soy Prado, soy todos los nombres de la historia’» (ECI: 235). Esta versión modificada de la frase que Friedrich Nietzsche le escribió a Jakob Burckhard del 5 de enero de 1889 aparece asimismo en *Respiración artificial*: «yo soy Ossorio, soy un extranjero, un desterrado, yo soy Rosas, era Rosas, soy el clown de Rosas, soy todos los nombres de la historia» (RA: 60).

Como se verá enseguida, sin embargo, poco hay en Kaczynski de esta tradición de activistas. En este sentido, el rasgo más sorprendente de *La sociedad industrial y su futuro* es el frontal rechazo al «izquierdismo» que enmarca sus tesis y estrategias contra la tecnología. Tanto al comienzo como al final del manifiesto, Kaczynski exhibe un odio visceral al pensamiento tradicionalmente concebido como «de izquierdas». Según Kaczynski, esta categoría engloba a «socialistas, colectivistas, ‘políticamente correctos’, feministas, activistas por los homosexuales y los discapacitados, activistas por los derechos de los animales» (7), movimientos de los que Munk aparece muy próximo en la novela. En cierto punto, por ejemplo, se especula con que la decisión de Munk de enseñar en Berkeley la motivó el deseo de «ver de cerca los movimientos anticapitalistas que estaban en auge» y «observar las acciones de los grupos anarquistas de la bahía de San Francisco» (ECI: 155). Más adelante, se describe una manifestación⁶¹, frente a la prisión donde estaba encerrado Munk, en Sacramento, y las personas que reclaman su liberación forman parte de los movimientos y colectivos contra los que arremete Kaczynski:

Una marcha incesante de viejos idealistas, hijos de hippies, de fumados, defensores de los animales, ecologistas, pacifistas, antirracistas, feministas, poetas inéditos, artesanos del Big Sur, pero también defensores de los derechos humanos de Nueva York y de Chicago, defensores de las minorías, una marea de rebeldes, ex marxistas, anarquistas, trotskistas, muchos de los que habían luchado contra la guerra de Vietnam, contra la guerra del Golfo, contra los pesticidas y las centrales nucleares, eran defensores de las comunas campesinas, de los pequeños emprendimientos rurales, de la autogestión, del derecho de los presos, de los *homeless*, de todas las causas perdidas y todas las derrotas, como si Thomas Munk se hubiera atrevido a hacer lo que muchos de ellos hubieran querido hacer o decir, sin atreverse: *¡Matar a todos esos bastardos tecnócratas y capitalistas!* (ECI: 217; la cursiva en el original).

En *La sociedad industrial y su futuro* Kaczynski acusa a estos izquierdistas de estar «sobresocializados» y de albergar un sentimiento de inferioridad que los lleva a identificarse con grupos desfavorecidos, excluidos y derrotados y a odiar a América y a Occidente por ser fuertes y exitosos (9-16). Entre otras muchas críticas, esta alucinada diatriba señala un rasgo que distingue el pensamiento antitecnológico de Kaczynski del

⁶¹ Cabe destacar una *performance* realizada en este contexto en la que interviene de un modo directo la tecnología. Organizados por «un grupo de artistas de vanguardia de San Francisco que actuaron fragmentos de *Ubú Rey* de Jarry ante las videocámaras de todos los edificios públicos y los reductos protegidos de la sociedad de Sacramento», pequeños grupos de agit-prop «saturaron las imágenes de seguridad de toda la ciudad con sus actuaciones, recitando los parlamentos explosivos de Jarry, agitando pancartas y difundiendo canciones frente a la policía, que, al atacarlos, pasaba a formar parte del *happening*» (ECI: 218).

de los izquierdistas: el colectivismo, el antiindividualismo típico de estos grupos, que, según él, echaría por tierra el proyecto que propone (16). A diferencia del de Munk —colectivista, según la novela, aunque actúe como un lobo solitario—, el anarquismo de Kaczynski es individualista. Nada hay en él del embrionario socialismo agrario de los *narodniki* o populistas rusos que menciona Piglia. Mientras que el *Manifiesto* de Munk «proponía el regreso a la pequeña comuna rural precapitalista, con propiedad colectiva de la tierra, en la que cada uno vive del trabajo manual» (ECI: 133), Kaczynski se zafa de cualquier vinculación con el colectivismo y la izquierda, argumentando que este enfoque de la sociedad requiere de una gran organización y esta solo es posible a través de rápidas comunicaciones, inviábiles sin hacer uso de tecnología avanzada (201). En cuanto a la propiedad privada, Kaczynski no la menciona más que lateralmente en uno de sus ataques al izquierdismo (219). Y lo mismo sucede con el término «capitalismo» (229), crucial en el análisis del *Manifiesto* de Munk desde su mismo título. En suma, como se verá, la lectura geopolítica e histórica del avance del capitalismo tecnológico que realiza Munk no solo estará ausente, sino que sería inconcebible en el ensayo real de Kaczynski.

El *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* de Munk exhibe un enfoque claramente marxista. La «breve síntesis» de su análisis que ofrece la novela no deja lugar a dudas: «El *Manifiesto* practicaba la crítica de la crítica crítica» (ECI: 134), se dice empleando el subtítulo de *La sagrada familia* (1845), una de las primeras obras que publicaron Karl Marx y Friedrich Engels. Junto a esto, hay asimismo una referencia desviada al *Manifiesto comunista* (1848). Si en aquel texto el comunismo era el fantasma que recorría Europa, en el *Manifiesto* de Munk —a través de metáforas muy deleuzianas—, el capitalismo se define como un organismo vivo que no cesa de reproducirse, «un *mutante darwiniano*, ‘ya no un fantasma’, alegaba con ironía, ‘más bien un alien’ que en su transformación tecnológica anunciaba el advenimiento de formas culturales que ni siquiera respetaban las normas de la sociedad que las había producido» (ECI: 131). La gran capacidad de expansión y de renovación técnica que Munk atribuye al capitalismo es una característica que también figura en el *Manifiesto comunista*, cuyo primer capítulo, «Burgueses y proletarios», tiene en el texto una función similar a este fragmento del *Manifiesto* de Munk: ofrecer un diagnóstico del avance del capitalismo muy ligado a la transformación técnica de las fuerzas productivas. «La burguesía no puede existir sin revolucionar continuamente los

instrumentos de producción, esto es, las relaciones de producción, esto es, todas las relaciones sociales» (Marx y Engels, 2001: 45). En este mismo sentido, se dice en la novela: «La producción capitalista es ante todo expansión de nuevas relaciones capitalistas. Por lo tanto, es imposible que este sistema mejore o se reforme ya que sólo busca reproducir la relación capitalista renovada y a escala ampliada» (ECI: 131-132).

La inoperancia de la reforma, como se vio, es una convicción también presente en el texto de Kaczynski. Pero cabe apuntar una diferencia. Kaczynski se refiere en todo momento a la reforma del sistema tecnológico-industrial. No habla de capitalismo. Ni siquiera lo menciona en su análisis. Según él, como señalé más arriba, no importa el modelo político e ideológico que gestione la tecnología. El problema es intrínseco a ella. Para explicarlo, Kaczynski emplea una idea esclarecedora tomada de L. Sprague de Camp, quien escribió en la década de los sesenta:

Hoy en día, en las regiones tecnológicamente avanzadas, el hombre lleva vidas muy similares a pesar de las diferencias geográficas, religiosas o políticas. Las vidas diarias de un oficinista cristiano de un banco en Chicago, un oficinista budista en un banco de Tokio, y uno comunista en Moscú son mucho más parecidas que la vida de cualquiera de ellos con un hombre que viviera hace mil años. Los parecidos son el resultado de una tecnología común (119).

Munk, en cambio, sitúa en el centro de su disertación la crítica al capitalismo (ECI: 131). Su rechazo a la tecnología se inserta por tanto en una reflexión mucho más amplia. De acuerdo con tesis como las del geógrafo marxista David Harvey (2003), «[a]nalizaba el fracaso de la URSS y sus satélites y la dominación del capital en China y en los viejos territorios coloniales de Oriente como una nueva etapa del avance del capitalismo en busca de espacios vacíos» (ECI: 132). Según Munk, las dinámicas globalizadoras del capitalismo en expansión permitieron la apertura de inmensas regiones y una «mutación científica y tecnológica sorprendente»; como resultado, «un ejército de consumidores y de mano de obra de reserva fue puesto a disposición del mercado» (ECI: 132). La caracterización espacial de este proceso es central en el texto de Munk. «El capitalismo, en su expansión tecnológica», es como una gran máquina de guerra: avanza implacable, cerca a la sociedad y «no se detiene ante ningún límite: ni biológico, ni ético, ni económico ni social» (ECI: 132). En este punto, obviamente, Munk está en sintonía con toda una tradición de pensamiento político de izquierdas. Así resume esta línea el filósofo italiano Franco «Bifo» Berardi:

Rosa Luxemburgo afirma que el capitalismo está intrínsecamente impulsado hacia un proceso de continua expansión. El imperialismo es la expresión política, económica y militar de esta necesidad de continua expansión que hace que el capital amplíe constantemente su dominio.

¿Pero qué sucede cuando cada rincón del territorio planetario ha sido sometido a la norma de la economía capitalista y cada objeto de la vida cotidiana ha sido transformado en una mercancía? En la Modernidad tardía, el capitalismo parecía haber agotado toda posibilidad de futura expansión. Durante un determinado período, la conquista del espacio extraterrestre aparentaba ser la nueva dirección de desarrollo para el crecimiento capitalista. Posteriormente, nos dimos cuenta de que la dirección de desarrollo era sobre todo la conquista del espacio interior, el mundo interior, el espacio de la mente, del alma y del tiempo (2017: 203).

Del mismo modo, según Munk, una vez globalizado y omnipresente el capitalismo, una vez conquistados y agotados todos los espacios externos, «[l]as investigaciones genéricas, los experimentos en biología molecular y ciencias cognitivas, la posibilidad de clonación y de inseminación artificial», persiguen traspasar el último límite —lo que Munk denomina «la frontera psíquica»— y dar forma así al particular «hombre nuevo» capitalista: «el adicto sin convicciones ni principios que sólo aspira a obtener su dosis de la mercancía anhelada» (ECI: 132). La configuración de este «ciudadano ideal» responde a lo que Berardi denomina «mutación conectiva»; esto es: la transformación en la textura de la experiencia humana y en la organización del mundo sufrida paulatinamente a lo largo de las últimas décadas, en «la transición desde la tecnosfera mecánica a la digital» (Berardi, 2017: 18). De acuerdo con Munk, «[l]a sociedad tecnológica satisface a los sujetos: los entretiene y los ahoga en un océano de información rápida y múltiple» (ECI: 132). Elaborada en sus propios términos, la tesis de Berardi, aunque más desarrollada que la de Munk, apunta en esa misma dirección:

El estrato de la infoesfera crece progresivamente y se hace cada vez más denso y espeso, y los estímulos informáticos invaden cada átomo de la atención humana. El ciberespacio crece sin límites, mientras que, al contrario, el tiempo mental no es infinito. El núcleo subjetivo del cibertiempos sigue el ritmo lento de la materia orgánica. Podemos aumentar el tiempo de exposición del organismo a la información, pero la experiencia no se puede intensificar más allá de ciertos límites. Fuera de estos límites, la aceleración de la experiencia provoca una conciencia reducida de los estímulos, una pérdida de intensidad que concierne a la esfera de la estética, de la sensibilidad y también de la ética. [...] La aceleración de la infoesfera produce un empobrecimiento de la experiencia, porque nos expone a una masa creciente de estímulos que no podemos elaborar intensivamente o percibir y conocer profundamente [...] El punto crucial de la mutación contemporánea reside en la intersección entre el ciberespacio electrónico y el cibertiempos orgánico (2017: 204).

El *décàlage* temporal que refiere Berardi ha sido observado por Piglia en la tensión entre la velocidad cada vez más rápida de la circulación de los textos y la inalterada velocidad de lectura. Como señala el argentino en una conversación editada bajo el título «Tiempo de lectura», «la velocidad, la instantaneidad, tiene que ver con el material, con los signos: llegan más rápido, están más cerca. Pero la velocidad de lectura sigue siendo la misma, [...] lo que se ha acelerado es la posibilidad de acceso a los signos, pero no la lectura misma» (LFI: 21). Sin negar el desborde signico y la saturación de la infoesfera que analiza Berardi, Piglia, según esta caracterización de la lectura, parece encontrar en ella una manera de hacer frente a la aceleración contemporánea. Leer —«descifrar un signo atrás de otro»— sería una manera de detener el flujo: «puede llegar la cantidad de información que sea, pero siempre vamos a tener que descifrarla mediante un movimiento cuya velocidad no depende de la máquina» (LFI: 23). La linealidad y el tiempo específico de la lectura son características antagónicas a la simultaneidad e instantaneidad propias del entorno tecnológico de nuestros días. Por eso la lectura puede verse como una forma de resistencia. En cuanto al «empobrecimiento de la experiencia» que acusa Berardi, Piglia, como Benjamin, ve el antídoto en la narración. Frente a la proliferación excesiva de información —lo opuesto de la experiencia, según Piglia (LFI: 35)—, la literatura, como una forma de narración más próxima al «cibertempo orgánico», podría resolver a través de su lentitud la dificultad contemporánea para elaborar sentido y reconstruir así la experiencia, puesto que, en definitiva, para Piglia, encontrar un modo de narrar es encontrar el sentido de la experiencia⁶².

Cabe por último detenerse en las operaciones que realiza Piglia al sintetizar el *Manifiesto* de Munk, cuyo referente real, como se ha dicho, es el texto de Kaczynski. Al principio, ambos textos coinciden. La cita del párrafo 96 del *Manifiesto* de Munk corresponde de manera exacta al mismo punto del texto de Kaczynski. Después, sin embargo, cuando lo parafrasea y selecciona breves citas del *Manifiesto* —terminológicas, fundamentalmente—, la correspondencia entre ambos textos desaparece. De esto se infiere algo claro. El método salvaje de matar para conseguir lectores resulta muy atractivo literariamente. Pero cuando se trata de configurar la base política y teórica de las acciones terroristas, Piglia se distancia totalmente de la figura

⁶² Esta idea es central en la poética de Piglia al menos desde *Respiración artificial*, cuya primera parte se abre con un epígrafe de T.S. Eliot que apunta en esta dirección: «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience».

real Kaczynski. Desecha su análisis y lo suple con otro. Para ello, Piglia elabora un hipertexto (el resumen) de un hipotexto (el *Manifiesto*) que es ahora enteramente ficticio, puesto que ha perdido el referente real. Este progresivo alejamiento del texto de Kaczynski culmina cuando se cita el párrafo que cierra el *Manifiesto* de Munk:

«El capital», concluía, «ha logrado —como Dios— imponer la creencia de su omnipotencia y su eternidad; somos capaces de aceptar el fin del mundo pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo. Hemos terminado por confundir el sistema capitalista con el sistema solar. Nosotros, como Prometeo, estamos dispuesto a aceptar el desafío y asaltar el sol» (ECI: 133).

En lugar de ser el *excipit* de *La sociedad industrial y su futuro* —cuya «Nota final» es una conclusión acerca de los peligros del izquierdismo moderno—, este último párrafo del *Manifiesto* reelabora ciertas ideas claves en el pensamiento anticapitalista. Una de ellas atraviesa por completo la obra de Piglia: la noción de utopía⁶³. Al no postular una alternativa y llamar al mismo tiempo la atención sobre un mundo sin salida (ECI: 132-133), Munk da cuenta de la crisis del pensamiento utópico que emergió en los últimos años del siglo XX. Modificando el concepto gramsciano de «crisis» (1981: 37), la situación, desde entonces, es la siguiente: las viejas utopías han muerto sin que las nuevas hayan podido nacer. Como el propio *Manifiesto* describe, la época en que se insertan el texto y las acciones de Munk está marcada por el derrumbe de las alternativas reales al capitalismo. Su hegemonía, por ende, se ha hecho absoluta. Tanto que ha logrado dominar la figuración de los futuros posibles y ha fijado así los límites de la imaginación social⁶⁴. De ahí la mención de esta célebre idea, normalmente atribuida al crítico estadounidense Fredric Jameson, quien escribió: «Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism» (2003). De esta manera, el capitalismo se ha naturalizado y se ha convertido, según la imagen que emplea Munk, en algo tan indiscutible como el sistema solar. Frente a esta constatación, caben, al menos, dos posturas posibles: el duelo —por más que sea leído positivamente, como en la «melancolía de izquierda» de Enzo Traverso (2019)—, o la

⁶³ De hecho, está en el núcleo de su poética. Para Piglia, el arte de narrar consiste en «ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir» (CYF: 98). Así lo expresó en una entrevista titulada «Novela y utopía». En ella modifica una cita extraída de *El principio de esperanza* (1954), de Ernst Bloch, para sostener que «el carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente» y concluir que «en última instancia la literatura es una forma privada de la utopía» (CYF: 94).

⁶⁴ Se trata del mismo conflicto que se analizó en *La ciudad ausente*: la pugna narrativa entre la sociedad y el Estado por la definición de lo real y de lo posible.

huida hacia adelante: presentar batalla a cualquier coste. Esta segunda postura será la que abrace Munk.

En la última línea del *Manifiesto* hay una combinación de dos metáforas griegas. De un lado, la alusión al mito de Prometeo. Del otro, la idea de asaltar los cielos. Respecto de la primera, la historia es bien conocida: Prometeo, en la mitología griega, es un titán que «robó semillas de fuego en ‘la rueda del Sol’ y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula», devolviéndole así a los mortales el elemento que Zeus les había negado (Grimal, 1981: 455). Por este gesto, Prometeo ha sido considerado una «divinidad civilizadora», asociada especialmente con el progreso técnico, que se enraíza tradicionalmente en el dominio del fuego (Calvo Martínez, 2018). Por otra parte, a partir del Renacimiento, Prometeo será visto además como una valiosa fuente para la reconstrucción mítica de la rebeldía y la emancipación humanas (Hinkelammert, 2006). Su reto al poder omnímodo de Zeus se interpretó como un ejemplo mítico de la insumisión. En cuanto a la segunda metáfora, el asalto a los cielos, procede asimismo del mundo griego y se basa «en el célebre mito de los gigantes hijos de Poseidón que trataron de asaltar el Olimpo para derrocar a los dioses» (Cortés Gabaudan, 2016: 422). Introducida por primera vez en la novela *Hiperión, o el eremita en Grecia* (1797), de Friedrich Hölderlin, esta metáfora ha sido también empleada por Marx —en una carta de 1871, dirigida a Ludwig Kugelmann—, en referencia al heroísmo de los insurrectos en La Comuna de París (Cortés Gabaudan, 2016: 422). El asalto a los cielos, por consiguiente, tanto en sus orígenes como en el *Manifiesto*, apunta a la conquista del poder por parte de los sometidos a través del ejercicio de la violencia revolucionaria.

La combinación de estas dos metáforas no es arbitraria. Una interpretación alegórica de la última línea del *Manifiesto* permite recomponer en clave mítica el proyecto de Munk. Como Prometeo, Munk está solo: es un sujeto que se rebela contra el poder —no el de Zeus, sino el del capitalismo tecnológico— en aras de la emancipación humana. Para conseguirlo, Munk, como los gigantes, hace uso de lo que él considera violencia revolucionaria. Pero Munk no asalta los cielos. Ahí está la diferencia. Para Munk, el fin de las utopías ha destruido toda alternativa. No hay cielo alguno que asaltar. De este modo, la potencia semántica que entraña la combinación de estas dos metáforas reside principalmente en dos modificaciones. La primera es la del mito de Prometeo. Según Munk, la emancipación humana, en lugar de depender de la recuperación del fuego —cuyo control, como se dijo, está en el origen del progreso

técnico—, requiere de su extinción, o al menos de la destrucción de la «megamáquina» de la que hablaba Mumford, la tecnología «totalitaria y centralizada» que ha violentado a la sociedad. En otros términos: hay que asaltar el sol y destruirlo. Esa es la segunda modificación. La metáfora utópica del asalto a los cielos se torna así en una misión suicida. En este sentido, Munk puede verse como un Ícaro antitecnológico. En la última línea del *Manifiesto* está inscrito su final.

Como indiqué al comienzo del capítulo, Kaczynski continúa encerrado, cumpliendo cadena perpetua. Munk, en cambio, fue condenado a muerte y ejecutado. En el epílogo de la novela se narra su paso por la silla eléctrica y las últimas palabras que pronunció antes de morir. De manera paradójica, «[l]a transmisión por el circuito cerrado del penal había sido captada en vivo por un link de internet» y el discurso final y la muerte del mayor terrorista antitecnológico de los últimos años corrió la misma suerte que la práctica totalidad de los acontecimientos del mundo contemporáneo; esto es: ser retransmitido en directo y poco después olvidado:

El vídeo de la ejecución estuvo un tiempo en YouTube pero la madre apeló ante la justicia y logró que lo retiraran. Durante un par de semanas fue sustituido por la imagen de Munk recibiendo la Medalla Fields, pero también ese documento se perdió en el mar de la web (ECI: 237).

6. CONCLUSIONES

Al comienzo de este trayecto se comprobó que la doble condición de mujer y de artefacto mecánico-narrativo de la máquina de *La ciudad ausente* habilita una doble interpretación. Por una parte, está encadenada. El pacto fáustico y técnico que la hizo eterna la amarró al mundo y la dejó sola y flotando inexorablemente en el río del relato. Como mujer-máquina, el deseo y la reificación masculinos la han condenado a narrar. Por otra parte, en cambio, está desencadenada. Regida por los principios del *machine learning* —uno de los desarrollos clave de la Inteligencia Artificial—, la máquina evoluciona y gana autonomía de forma progresiva hasta alcanzar la completa emancipación. A este respecto, su punto de partida es la intertextualidad literaria, en el sentido que Kristeva le da al término. Como Piglia —y como cualquier escritor—, la máquina roba. Toma textos ajenos y los hace suyos al transformarlos y producir así sus relatos. Además de constituirse, de esta manera, en alegoría de la creación literaria (Orecchia Havas, 2006), la máquina y sus réplicas problematizan las nociones de propiedad y autenticidad que están asimismo en cuestión en Internet. Del lado de la producción, las nuevas tecnologías permiten disolver la instancia autoral, quebrar el orden discursivo y yuxtaponer y manipular textos procedentes de lugares y tiempos diversos. Del lado de la circulación, por su parte, la información se reproduce y distribuye de una manera casi anárquica. En ambos aspectos, como se ha visto, la máquina actualiza este funcionamiento. Al «desencadenarse» y romper con la intertextualidad literaria, sus relatos incorporan materiales reales y comienzan a hacer emerger la versión colectiva y anónima de los silenciados. En este punto, cabe volver a subrayar algo esencial: los relatos no ofrecen contrainformaciones, sino contrarrealidades. La simetría y el antagonismo entre la máquina y el Estado reside en que ambos actores políticos trabajan con ficciones sobre los límites de la imaginación social. La máquina, la utopía, busca ampliarlos. El Estado, por el contrario, vigilarlos y

contenerlos. En coherencia con estos objetivos, el Estado y la máquina canalizan y distribuyen sus ficciones a través de dos soportes tecnológicos y dos modelos de circulación muy distintos. Conservador y homogeneizante, el Estado combina la telepatía y la televisión de acuerdo con un modelo radial. De esta manera, una emisión única, retroalimentada por telepatía, alcanza a la vez todas las pantallas de la ciudad y reproduce sin fisuras la ideología dominante. Los relatos de la máquina, por su parte, circulan en forma de cintas y lo hacen de acuerdo con un modelo en red, articulado en talleres clandestinos que realizan copias y las distribuyen fuera de todo control. Dos soportes tecnológicos —la televisión, las cintas—, como se ve, generan dos modelos de circulación: radial y en red, centralizado y descentralizado. En *La ciudad ausente*, la tecnología, por tanto, articula y enfrenta dos políticas de la narración social.

Los dispositivos tecnológicos, en definitiva, concentran potencialidades tanto políticas como narrativas. El caso del grabador es quizá el ejemplo más paradigmático en la obra de Piglia. Del examen de su empleo llevado a cabo en esta investigación puede concluirse que se caracteriza esencialmente por su ficcionalización. A diferencia de otras poéticas del grabador —como las de Walsh, Puig o Lewis, fundamentales para Piglia—, la suya no está basada en voces reales, aunque esto no le impide aprovechar sus efectos más sugerentes y combativos tanto en el plano estético como en el político: vaciado de la instancia narradora, «reducción» de la violencia de la representación a través del registro del «documento crudo», vinculación con la verdad y con formas orales de narración más próximas a la experiencia, cruce de perspectivas y versiones múltiples y recuperación de voces «no autorizadas» por las esferas letrada y mediática. En el análisis de «Mata-Hari 55» se ha comprobado además cómo Piglia incorpora el grabador a la configuración misma del relato. Exhibe los modos de producción, los tematiza. Esta forma de subrayar la naturaleza construida del texto literario es también uno de los principales rasgos de *Plata quemada*. Presente en la superficie textual y explicitado *a posteriori* en el epílogo, el marco de no ficción de la novela exigía un trabajo verosímil en el abordaje narrativo del asedio. En la introducción de la investigación se planteó esta problemática: ¿cómo saber lo que ocurre dentro del apartamento? ¿Cómo conectar narrativamente el exterior y el interior, dos espacios tan fuertemente delimitados? A lo largo del proceso creativo, como se vio, Piglia manejó varias posibilidades. Del modelo periodístico —el grabador escondido, las entrevistas, el periodista secuestrado—, pasó al modelo del archivo y trabajó a partir de documentos

y grabaciones «reales»: la técnica del montaje, la literatura fakta. De esta manera, finalmente, descartó el grabador y empleó otros dispositivos tecnológicos, que, en general, ejercen dos funciones: registrar y conectar. A través de sus rasgos específicos, además, cada uno aporta algo a la narración del asedio. Así, el sistema de escucha de Roque Pérez contribuye a la despersonalización y a la incertidumbre y articula una atención ciega y casi musical a las voces de los criminales; el megáfono señala el principio del asedio y da alcance público de los hechos; el portero eléctrico concentra la confrontación verbal a través del diálogo y la televisión y la radio incorporan desde la simultaneidad y la lógica del espectáculo los juicios y observaciones de la opinión pública.

En cuanto a *El camino de Ida*, cabe plantear dos conclusiones. La primera remite al detective Ralph Parker. En torno a este personaje se ha analizado un cambio de paradigma en la figura clásica del detective. La aparición de Internet ha hecho posible la investigación inmóvil y ha cambiado el oficio y el escenario de la pesquisa: de la dicotomía entre el detective y la ciudad se ha pasado a la del detective y la red. Según Iuri Tiniánov —se decía en la introducción—, los cambios de «función» de las técnicas de la «serie literaria» se producen en diálogo con el resto de «series» de la vida social (Tiniánov, 1978: 89-102). En este sentido, parece evidente, la función del detective y su relación con el entorno han cambiado. La serie tecnológica ha transformado la serie literaria. Esta mutación abre un espacio nuevo y el caso de Parker constituye un ensayo muy interesante. Su función en la novela se asimila a la de la tecnología informática que utiliza. De esta manera, Parker es un *WebCrawler* policial: un metabuscador. No hace trabajo de campo y no intenta resolver el crimen. En su lugar, procesa la información que recaban otros: la selecciona, la ordena, la narra. En *El camino de Ida*, por tanto, la mutación tecnológica del detective se cifra en una transición hacia la narración. Por otra parte, en lo referente a la dupla Kaczynski/Munk o Unabomber/Recycler, el examen y la comparación de sus respectivos manifiestos han resultado reveladores. La convergencia esencial entre ambos está en el uso de la violencia. No en vano el único párrafo del manifiesto de Kaczynski que Piglia cita fielmente es aquel donde ofrece una «explicación» de sus actos. A este respecto, en síntesis, para Munk y Kaczynski, el terrorismo es un medio: las bombas configuran una *escena de lectura* propicia para sus textos, la atención plena en mitad de la fugacidad y el ruido contemporáneos. Entre los dos manifiestos, por lo demás, abundan las diferencias. Aunque ambos siguen a Lewis

Mumford y enfrentan la tecnología «totalitaria y centralizada» (2017: 387), tanto el enfoque político de su análisis como las alternativas que proyectan divergen ostensiblemente. Colectivista y de izquierdas, Munk, de hecho, es todo lo que Kaczynski odia. En este sentido, la revisión del *Manifiesto* de Munk demuestra dos cosas. De un lado, la distancia que lo separa de su referente real. Del otro, la tradición anticapitalista en que se enraíza su crítica a la tecnología. La suya es una respuesta violenta y autodestructiva a la crisis de las utopías: la de un Ícaro antitecnológico dispuesto a asaltar el sol.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

PIGLIA, Ricardo, «Notas sobre Brecht», *Los libros*, N° 40, 1975: 4-9.

_____, «Entrevista a Rodolfo Walsh», *Crisis*, N° 55, 1987: 16-21.

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

_____, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____, «Un detective privado», *El País*, 11 de enero de 2011. Disponible en:
https://elpais.com/diario/2011/01/15/babelia/1295053997_850215.html (última consulta 02/08/2020)

_____, *Plata quemada*, Barcelona, Penguin Random House, 2013.

_____, *Respiración artificial*, Barcelona, Penguin Random House, 2013.

_____, *La ciudad ausente*, Barcelona, Penguin Random House, 2013.

_____, *Prisión perpetua*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

_____, *Nombre falso*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

_____, *El último lector*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

_____, *La invasión*. Barcelona, Penguin Random House, 2014.

_____, *Crítica y ficción*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

_____, *El camino de Ida*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.

_____, *Antología personal*. Barcelona, Anagrama, 2015.

- _____, *La forma inicial. Conversación en Princeton*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2015.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- _____, *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- _____, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- _____, *Los casos del comisario Croce*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- _____, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.

Bibliografía secundaria

- ACEVES LOZANO, Jorge E., «Oscar Lewis y su aporte al enfoque de las historias de vida», *Alteridades*, N° 4, 1994: 27-33. Disponible en: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/596/594> (última consulta 23/08/2020)
- ALÍ, María Alejandra, *Génesis de (Re)escritura en Respiración artificial y La ciudad ausente*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, trad. José Sazbón y Alberto J. Pla, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- BADARÓ, Sebastián; IBÁÑEZ, Leonardo Javier y AGÜERO, Martín Jorge, «Sistemas expertos: fundamentos, metodologías y aplicaciones», *Ciencia y Tecnología*, N° 13, 2013: 349-364.
- BAJTÍN, Mijaíl, «El discurso de en Dostoievski: ensayo de estilística», en Emil Volek, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995: 239-280.

- BALDERSTON, Daniel, «Piglia y el *Unabomber*: literatura y política en *El camino de Ida*», en Adriana Rodríguez Pérsico (org.), *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia*, *Revista Landa*, Vol. 5, N° 2, 2017: 378-391. Disponible en:
https://issuu.com/revistalanda/docs/dossier_piglia_vol.5_n_2_2017 (última consulta 23/08/2020)
- _____, «Los diarios de Piglia: Recuperación de la gestación de *Plata quemada*», *Cuadernos Lírico*, Hors-série, 2019. Disponible en:
<https://journals.openedition.org/lirico/7941> (última consulta 23/08/2020)
- BARTHES, Roland, «L'effet de réel», *Communications*, N° 11, 1968: 84-89. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (última consulta 20/08/2020)
- BATHIA, Tej K, «Forensic Linguist Tej Bhatia on the Hunt for the Unabomber», *Languages, Literatures, and Linguistics*, N° 21, 2017: 1-5. Disponible en: <https://surface.syr.edu/lll/21/> (última consulta 16/08/2020)
- BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, París, Galilée, 1981.
- BECERRA, Eduardo, «La voz y la letra. Política y poética en la literatura de Ricardo Piglia», *Quimera: Revista de literatura*, N° 280, 2007.
- _____, «*El matadero*, de Estaban Echeverría. Tensiones discursivas en el camino hacia la emancipación literaria hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 40, 2011: 233-242. Disponible en:
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/14186> (última consulta 23/08/2020)
- _____, «Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad», *Cuadernos Lírico*, Hors-série, 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/7926#bodyftn1> (última consulta: 13/05/2020)
- BECERRA, Eduardo y RODRÍGUEZ, Virginia, «La traición en el filo entre narración y experiencia: acerca de la obra cuentística de Ricardo Piglia», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 227-238.

- BENJAMIN, Walter, «El narrador», en *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. Roberto Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México D.F., Editorial Ítaca, 2003.
- BERARDI, Franco «Bifo», *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2017.
- BERG, Edgardo H., «La conspiración literaria (Sobre ‘La ciudad ausente’ de Ricardo Piglia)», *Hispanamérica*, N° 75, 1996: 37-47. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20539949> (última consulta: 26/07/2020)
- _____, «La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 23-54.
- BRATOSEVICH, Nicolás, *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- BRESCIA, Pablo, «Planeta Piglia (primera parte)», *Chasqui*, Vol. 38, N° 2, 2009: 154-158.
- BROWN, Andrew J., «Cyborgs, Post-Punk, and the Neobaroque: Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*», *Comparative Literature*, Vol. 61, N° 3, 2009: 316-326. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40279462> (última consulta 23/08/2020)
- BUCHANAN, Bruce G., «Can Machine Learning Offer Anything to Expert Systems?», *Machine Learning*, N°4, 1989: 251-254.
- CALVO MARTÍNEZ, Tomás, «Prometeo, divinidad civilizadora», *Gazeta de Antropología*, N° 34, 2018. Disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=5059> (última consulta 08/08/2020)
- CHASE, Alston, «Harvard and the making of the Unabomber», *The Atlantic*, 2000. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/06/harvard-and-the-making-of-the-unabomber/378239/> (última consulta 08/08/2020)

- CHIAIA, Matei y SÁNCHEZ JÍMENEZ, Antonio, «El texto como máquina: matices de una alegoría», *Romanische Studien*, N° 5, 2016: 23-40. Disponible en: <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/140/1008> (última consulta 03/09/2020)
- CLAYTON, Michelle, «Ricardo Piglia: *Plata quemada*», en Ricardo Piglia, *Conversación en Princeton*, Princeton PLAS: Cuadernos 2, 1998: 45-52. Disponible en: https://www.academia.edu/1443729/Plata_quemada_in_Ricardo_Piglia_Conversacion_en_Princeton_Princeton_Program_in_Latin_American_Studies_Cuadernos_2_1998_pp_45_52 (última consulta 23/08/2020)
- CORTÉS GABAUDAN, Helena, «Asaltar el cielo: Hölderlin y la decepción revolucionaria», *Razón y fe*, Vol. 273, N° 1412-1411, 2016: 421-433. Disponible en: <https://revistas.comillas.edu/index.php/razonyfe/article/view/9485> (última consulta 08/08/2020)
- DAWES, Greg, «Hacia el pasado para llegar al futuro: *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia», *Gramma*, N° 59, 2007: 133-144.
- DIEGO, José Luis de, «La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género», *Anclajes*, Vol. 18, N° 1, 2014: 1-12. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/793> (última consulta 23/08/2020)
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel, «La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados formas de la violencia en *El camino de ida* de Ricardo Piglia», en VV.AA. (coord.), *Tuércela el cuello al cisne: expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2016: 641-657. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5652272> (última consulta 23/08/2020)
- FERRARI, Andrea, «Un fallo defendió el derecho de un escritor a novelar hechos reales», *Página 12*, 1 de octubre de 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-26166-2003-10-01.html> (última consulta: 03/08/2020)

- FORNET, Jorge, «Memoria y complot en *La ciudad ausente*», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 141-162.
- _____, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, trad. Miguel Morey, Madrid, Alianza, 1981.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana y OTERO TAPIA, María José, «El camino de Ida de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista», *América sin Nombre*, N° 24, 2020: 23-33. Disponible en:
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/100846/1/ASN_24_2_02.pdf (última consulta 08/08/2020)
- GALLEGO CUIÑAS, Ana, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019.
- GARCÍA DEL RÍO, Antonio, «Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia», *Kamchatka*, N° 5, 2015: 352-384. Disponible en:
<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4574/6593> (última consulta: 08/08/2020)
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- GIRALDO, Efrén, «‘La narración alivia la pesadilla de la historia’. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y la periferia de la distopía», *Co-herencia*, Vol. 16, N° 30, 2019: 129-156. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-58872019000100129&script=sci_abstract&tlng=es (última consulta 23/08/2020)
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel, *En los «bordes fluidos». Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang, 2009.
- GONZALO BASUALDO, José Luis, «Piglia, entre Mao y Althusser», *XI Jornadas de Sociología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2015.

- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, México D.F., Ediciones Era, 1981.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- GUERRIERO, Leila, «Piglia denuncia la interrupción de su tratamiento contra la ELA», *El País*, 6 de enero de 2016. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/01/05/babelia/1452020717_483530.html (última consulta 20/08/2020)
- GUTIÉRREZ BLANCA, Mario, «El género epistolar en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: teoría, utopía y complot», *Letral*, N° 24, 2020: 55-75. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/13866> (última consulta 23/08/2020)
- HARVEY, David, *El nuevo imperialismo*, Madrid, Akal, 2003.
- HINKELAMMERT, Franz, «Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto», *Polis*, 13, 2006. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/5527> (última consulta 23/08/2020)
- HOFFMAN WOLFF, Jorge, *Telequilismos latino-americanos. A teoría crítica francesa no entrelugar dos trópicos*, Tesis Doctoral, Florianópolis Universidad Federal de Santa Catarina, 2001. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/30360859.pdf> (última consulta 13/08/2020).
- JAGOE, Eva-Lynn, «The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's 'La ciudad ausente'», *Latin American Literary Review*, Vol. 23, N° 45, 1995: 5-17. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/20119693> (última consulta 23/08/2020)
- _____, «Attuned Listening in Ricardo Piglia's *Plata quemada*», *Revista Hispánica Moderna*, N° 2, 2009: 143-161. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/40647511> (última consulta 23/08/2020)
- JAMESON, Fredric, «Future City», *New Left Review*, N° 21, 2003. Disponible en: <https://newleftreview.org/issues/II21/articles/fredric-jameson-future-city> (última consulta 23/08/2020)

- JARAMILLO MARÍN, Jefferson y DEL CAIRO, Carlos, «Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción de memoria colectiva en Colombia», *Memoria y sociedad*, N° 35, 2013: 76-92.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, París, Gallimard, 1978.
- JOZEF, Bella, «Conversación con Ricardo Piglia», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 55-60.
- KACZYNSKI, Theodore, *La sociedad industrial y su futuro*, 1995. Disponible en: https://essentialinstitute.org/uploads/2_i_3_Theodore_Kaczynski_Manifiesto_de_Unabomber.pdf (última consulta 20/08/2020)
- KIMIZUKA, Masanori, «Historical Development of Magnetic Recording and Tape Recorder», *National Museum of Nature and Science, Survey Reports of the Systemization of Technologies*, Vol. 17, 2012: 185-274. Disponible en: http://sts.kahaku.go.jp/diversity/document/system/pdf/073_e.pdf (última consulta 23/08/2020).
- KITTLER, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- KOZAK, Claudia, «Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones/Variaciones/Tensiones», en *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Universidad de Colonia, Elektronische Hochschulschriften, 2008: 339-356. Disponible en: https://kups.ub.uni-koeln.de/2585/33/25_Claudia_Kozak.pdf (última consulta 23/08/2020)
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962.
- LEWIS, Óscar, *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1965.

- LINDSTORM, Naomi, «La ficción paranoica: el enigma de las palabras», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 127-140.
- MARTÍN HENRÍQUEZ, Marco Antonio, «Ecos postmodernos en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, N° 8, 2015: 155-165.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Manifiesto comunista*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- MAUDO GARCÍA, Lucía, «Una mirada que no captura: W. H. Hudson a través de Ricardo Piglia», en VV.AA. (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales* (I CIJELC), Vigo, MACC-ELICIN, 2016: 257-264. Disponible en: <https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/6749/1/Archivo.pdf> (última consulta 08/08/2020)
- MENG, Weiyi, «Metasearch Engines», en L. Liu y M. T. Özsu (eds), *Encyclopedia of Database Systems*, Springer, Boston, MA, 2009. Disponible en: https://doi.org/10.1007/978-0-387-39940-9_217 (última consulta 17/08/2020)
- MESA GANCEDO, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- _____, «Sobre el comenzar y el terminar de los relatos. Una propuesta de lectura de origen de la obra de Ricardo Piglia», en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 163-226.
- _____, «Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», *Arrabal*, N° 5-6, 2007: 253-260.
- MOLINARI, Carlos A. J., *El arte en la era de la máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*, Buenos Aires, Teseo, Universidad Abierta Interamericana, 2011.

- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- MORA, Vicente Luis, «La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia», *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, N°6, 2019: 57-93.
- MORENO, María, «Doble casetera», *Página 12*, 24 de octubre de 2010. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html> (última consulta 20/08/2020)
- MUMFORD, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- _____, *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Logroño, Pepitas de calabaza ed., 2017.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ORECCHIAHAVAS, Teresa, «La experiencia de los modelos: los relatos fundadores y el libro de la literatura en La ciudad ausente», *América: Cahiers du CRICCAL*, N° 34, 2006: 27-35. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1742 (última consulta 23/08/2020)
- _____, «Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia», *Orbis Tertius*, XV, N° 16, 2010: 1-11. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4242/p_r.4242.pdf (última consulta 23/08/2020)
- OTHONIEL ROSA, Luis, «Traiciones en *El camino de Ida*», *Cuadernos Lírico*, Hors-série, 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/7670#text> (última consulta 08/08/2020).
- PAGE, Joanna, «Writing as Resistance in Ricardo's Piglia's *La ciudad ausente*», *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXXI, N° 3, 2004: 343-360. Disponible en: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=191947e1-6735-4355-9e77-bf6fa079d855%40sessionmgr103> (última consulta 24/03/2020)

- PARRY, Richard, «*Episteme and Techne*», en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020. Disponible en:
<https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/> (última consulta 20/08/2020)
- PEREIRA, María Antonieta, *Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- PONS, María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- PREMAT, Julio, «Los espejismos del decir. Oralidad y experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia», *Pandora: revue d'études hispaniques*, N° 2, 2002: 169-180.
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160089>
(última consulta 23/08/2020)
- _____, «Los espejos y la cópula son abominables. Notas sobre *Plata quemada*», en Adriana Rodríguez Pérsico (org.), *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia*, *Revista Landa*, Vol. 5, N° 2, 2017: 316-329.
Disponible en:
https://issuu.com/revistalanda/docs/dossier_piglia_vol.5_n_2_2017 (última consulta 23/08/2020)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «Réplica», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.
Disponible en: <https://dle.rae.es/r%C3%A9plica> (última consulta 20/08/2020)
- _____, «Replicar», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Disponible en:
<https://dle.rae.es/replicar> (última consulta 20/08/2020)
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, «*La ciudad ausente*, Ricardo Piglia», *Hispanérica*, N° 63, 1992: 100-106. Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/20539677?seq=1#metadata_info_tab_contents
(última consulta 23/08/2020)
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio, «Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’», *Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 2, 2004: 187-200.
- SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

- SEITZ, Maximiliano, «No me gusta que me pongan como imagen de la corrupción», *La Nación*, 27 de noviembre de 1997. Disponible en:
<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/no-me-gusta-que-me-pongamos-como-imagen-de-la-corrupcion-nid81662> (última consulta: 13/08/2020)
- SCHEJTMAN, Natali, «Luz, crítica, acción», *Página 12*, 12 de septiembre de 2012. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4793-2012-09-16.html> (última consulta 12/08/2020)
- SCHUHL, Maxime, *Maquinismo y filosofía*, Buenos Aires., Ediciones Galatea Nueva Visión, 1955.
- SELNES, Gisle, «Parallel Lives. Heteropia and Delinquency in Piglia's *Plata quemada*», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, N°15, 2006. Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/selnes.html> (última consulta: 13/08/2020)
- SKLODOWSKA, Elzbieta, «Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchu)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°38, 1993: 81-90. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/4530675> (última consulta 23/08/2020)
- TORRES PERDIGÓN, Andrea, «Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald», *Kamchatka*, N°1, 2013: 133-153.
- TRAVERSO, Enzo, *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.
- VERALEÓN, Antonio, «Hacer hablar: La transcripción testimonial», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, 1992: 185-203. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/4530629> (última consulta 23/08/2020)
- WALSH, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.
- WAISMAN, Sergio, «De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires», *Ciberletras*, N° 9, 2003. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html> (última consulta: 7/08/2020)

WINNER, Langdon, «Do Artifacts Have Politics?», *Daedalus*, Vol. 108, N° 1, 1980: 121-136. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20024652> (última consulta 23/08/2020)

