UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS

ODENILDO DE FRANÇA ALMEIDA

A MÁQUINA E A PALAVRA:
Poética e narração em *La ciudad ausente*
de Ricardo Piglia

SÃO PAULO
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de letras modernas
Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

A MÁQUINA E A PALAVRA:
Poética e narração em *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Ano 2010.

Candidato: Odenildo de França Almeida
Orientadora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Contato: francaalmeida@uol.com.br

Dedicatória

Aos amigos Regina, Carlos, Danielle e Fabio por estarem presentes mesmo quando ausentes.

A minha irmã por seu apoio e por me oferecer sempre um café fresquinho antes mesmo dos pensamentos começarem a bocejar.

A minha mãe, que mesmo nunca entendendo o que estava fazendo, nunca deixou de me apoiar e, a sua maneira, me iluminar.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani Barreto pelo apoio, pela orientação e pelas páginas sangradas.

Ao Convênio Centro Associados de Pós-Graduação Brasil/Argentina pela concessão de bolsa de estudos na Universidade de Buenos Aires.

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de estudos de mestrado.

Aos professores Marcos Natali e Ana Cecília Olmos pelos valiosos comentários a versões prévias de textos que levariam a este trabalho.

Aos professores Hélder Garmes, Alcides Villaça, Terezinha Tagé e Flávio Aguiar pelo amadurecimento intelectual.

A José Manuel González Álvarez e Susana Ynés González Sawczuk por compartilharem valiosas informações e exemplares de seus trabalhos sobre Ricardo Piglia.

A Elena Vinelli pela amizade, pela imensa bibliografia compartilhada e pelas valiosas dicas de como desfrutar culturalmente Buenos Aires.

A Ricardo Piglia que a maneira de seus próprios personagens me recebeu em um café portenho para uma conversa sobre literatura.

Lo exhiben ahora en una vitrina más chica; tiene el pecho abierto y los engranajes y las rueditas de reloj parecen el dibujo de un alma.

Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*

RESUMO

Esta pesquisa propõe ler *La ciudad ausente* (1992) do escritor argentino Ricardo Piglia (1940) como uma obra que, a partir de uma máquina de narrar como metáfora de escritor, constrói e executa uma poética em consonância com a forma de encarar a literatura e o ato de escrita de seu autor. A primeira parte do trabalho está dedicada a três temas que serão levados em conta durante todo o texto: os nódulos brancos como elementos geradores de línguas e narrativas, o Estado como instância que também narra e a perda como origem da máquina e de histórias. A poética da máquina é tratada na segunda parte, na qual me detenho em sua formação como narradora. Partindo da proposta de um de seus inventores, identifico e divido sua programação / poética em três fases: tradução, criação por núcleos narrativos e captação do que ocorre na sociedade. Dialogando diretamente com a tradição literária argentina, proponho que a primeira fase tem como modelo o escritor Jorge Luis Borges e, seguindo as pistas de outros textos de Piglia, que a máquina insere-se em uma tradição argentina de escritores que tem a tradução como procedimento de escrita. Ainda no interior desta etapa analiso o “Stephen Stevensen”, tradução da máquina para o “William Wilson” de Edgar Allan Poe e o porquê de sua escolha. Nos capítulos dedicados à segunda fase de sua poética, verifico como a máquina desmembra o núcleo narrativo de origem do romance, o da perda, em quatro diferentes histórias: “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena” e como sua atuação resgata um papel antes atribuído aos antigos narradores. Em seguida, parto para a análise de espaços de representações dentro no romance, em especial o museu-biblioteca. Do museu à cidade, a leitura prossegue em direção à terceira fase da programação da máquina, na qual são analisadas as narrativas “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”, construídas a partir do que a máquina captou na sociedade e que refletiria a leitura que Piglia faz do narrador benjaminiano e da obra de escritores como Franz Kafka, Roberto Arlt e Rodolfo Walsh. Na última parte demonstro como todo o texto de *La ciudad ausente* pode ser lido também como uma produção da máquina de relatos e como essa ficção dentro da ficção dialoga com a visão de Macedonio Fernández e de Piglia de como devem ser encaradas as relações entre ficção, verdade e real empírico. A hipótese que norteia esta pesquisa baseia-se em ver em *La ciudad ausente* a reconstrução de um universo de escrita coerente com o restante da obra de Ricardo Piglia e com as leituras que ele faz de uma determinada tradição literária argentina – formada especialmente por Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e Macedonio Fernández – e da obra de autores exteriores a ela, tais como Edgar Allan Poe, Antón Tchecov, Bertold Brecht, Franz Kafka e James Joyce.

Palavras-chave: Ricardo Piglia, romance, poética, tradição literária, literatura argentina.

RESUMEN

Esta investigación propone leer *La ciudad ausente* (1992) del escritor argentino Ricardo Piglia (1940) como una obra que, desde el análisis de la máquina de narrar como una metáfora de escritor, construye y administra una línea poética de acuerdo con la propia concepción de literatura y del acto de escritura de su autor. La primera parte de la investigación está dedicada a tres cuestiones que se tendrán en cuenta en todo el texto: los nudos blancos como elementos generadores de lenguas y narrativas, el Estado como una instancia que también narra, y la pérdida como origen de la máquina y de historias. La poética de la máquina es estudiada en la segunda parte, en la que enfoco su formación como narradora. Siguiendo la propuesta de uno de sus inventores, identifico y divido su programación / poética en tres fases: traducción, la creación desde núcleos narrativos y la captación de lo que sucede en la sociedad. Dialogando directamente con la tradición literaria argentina, propongo que la primera fase se inspira en el escritor Jorge Luis Borges y, siguiendo las huellas de otros textos de Piglia, que la máquina se incluye en una tradición argentina de escritores que tienen la traducción como procedimiento de escritura. En esta fase analizo aun el "Stephen Stevensen," traducción de la máquina del "Wilson William" de Edgar Allan Poe y el porqué de su elección. En los capítulos dedicados a la segunda fase de su poética, verifico cómo la máquina desmiembra el núcleo narrativo de origen de la novela, la pérdida, en cuatro diferentes relatos: "El gacho invisible", "Una mujer", "Primer amor" y "La Nena" y cómo su actuación se acerca al papel antes asignado a los viejos narradores. A continuación, sigo con el análisis de los espacios de representaciones en la novela, sobre todo el museo-biblioteca. Del museo a la ciudad, la investigación sigue hacia la tercera fase de la programación de la máquina, que analiza los relatos "La grabación", "Los nudos blancos" y "La isla", contruidos a partir de lo que la máquina captó de la sociedad y reflejarían la lectura que hace Piglia del narrador benjaminiano y de la obra de autores como Franz Kafka, Robert Arlt y Rodolfo Walsh. En la última parte busco demostrar cómo todo el texto de *La ciudad ausente* también puede leerse como una de las ficciones de la máquina de relatos y cómo esta ficción dentro de la ficción dialoga con la visión de Macedonio Fernández y de Piglia de cómo deben ser entendidas las relaciones entre la ficción, la verdad y el real empírico. La hipótesis que orienta esta investigación se basa en ver *La ciudad ausente* como la reconstrucción de un universo de escritura coherente con el resto de la obra de Ricardo Piglia y con las lecturas que él hace de una particular tradición literaria argentina - especialmente formada por Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Macedonio Fernández - y el trabajo de autores externos a ella, como Edgar Allan Poe, Antón Chéjov, Bertolt Brecht, Franz Kafka y James Joyce.

Palabras claves: Ricardo Piglia, novela, poética, tradición literaria, literatura argentina.

ABSTRACT

This research proposes reading *La ciudad ausente* (1992) by Argentinean writer Ricardo Piglia (1940) as a literary work that, beginning with a narrating machine as a metaphor of writer, constructs and implements a poetic in line with the author's way of facing literature and the act of writing. The first part of the work is dedicated to three issues to be taken into account during the whole text: the white nodes as the generators of languages and narratives, the State as instance that also narrates and the loss as the origin of the machine and stories. The machine's poetic is treated in the second part, in which I focus its formation as a narrator. On the basis of the proposal of one of its inventors, I identify and split its programming / poetic in three stages: translation, the creation by narrative nuclei and apperception of what occurs in society. Dialoguing directly with the Argentinean literary tradition, I propose that the first stage has as a model the writer Jorge Luis Borges and, following the lines of other texts of Piglia, that the machinery is inserted in an Argentinean tradition of writers which has the translation as written procedure. Even within this stage I analyze the "Stephen Stevensen", translation of the machine for the Edgar Allan Poe's "William Wilson" and why this choice. In chapters dedicated to the second phase of his poetic, I see how the machine dismembers the initial nucleus of the novel's narrative, the loss, in four different histories: "El gaucho invisible", "Una mujer", "Primer amor" and "La nena" and as its playacting recovers a role before attributed to the ancient storytellers. Then, I start the analysis of Spaces of Representation inside the novel, especially the museum-library. From the museum to the city, the reading continues towards the third stage of machine's programming, moment that are analyzed the narratives "La grabación", "Los nudos blancos" and "La isla", built up from what the machine has grasped in society and that would reflect the reading Piglia makes of the benjaminian narrator and the work of writers such as Franz Kafka, Roberto Arlt and Rudolf Walsh. In the last part demonstrate how the whole text de *La ciudad ausente* may be read also as a production of the machine of reports and how this fiction within the fiction dialogues with the vision of Macedonio Fernandez and Piglia of how should be faced the relations between fiction, truth and empirical real. The hypothesis that guides this search is based in observing in *La ciudad ausente* the reconstruction of an universe of writing that is coherent with other pieces of Ricardo Piglia's work and with the reading he has of a determined Argentinean literary tradition – formed especially by Jorge Luis Borges, Roberto Arlt and Macedonia Fernandez – and the oeuvre of authors outside it, such as Edgar Allan Poe, Anton Tchecov, Bertold Brecht, Franz Kafka and James Joyce.

Keywords: Ricardo Piglia, novel, poetics, literary tradition, argentine literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PARTE I - Chaves para a cidade	
1 Nós e linhas.....	13
2 A máquina estatal	18
3 O início pela perda	22
PARTE II – A programação de uma escrita	
1 Programação, poética.....	29
2 Fase 1: traduzir	32
2.1 Entra Poe, sai outro Poe.....	38
2.2 William Wilson, Stephen Stevensen e seus duplos	45
2.3 Tradução: tradição argentina.....	57
3 Fase 2: criar por núcleos narrativos	70
3.1 Narrar a experiência.....	73
3.2 Experiências de perda.....	77
4 Sobre museus e bibliotecas.....	84
4.1 Do museu à cidade, de labirintos a labirintos	87
4.2 O cadáver de Arlt sobre a cidade das ausências	94
5 Fase 3: saber ouvir	98
5.1 “La grabación”	104
5.2 “Los nudos blancos”	112
5.3 O caso “La nena”	123
5.4 “La isla”	125
PARTE III – Ficção virtual	
1 A trama comum.....	137
2 A indeterminação de identidades	141
3 Literatura, lugar da verdade	145
4 Macedonio e a ficção virtual	150
5 Monólogo, epílogo	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
ANEXO	
Entrevista com Ricardo Piglia.....	163
BIBLIOGRAFIA	174

INTRODUÇÃO

Ernest Hemingway, em sua célebre “teoria do iceberg”, afirma que um bom narrador revela somente parte da história, enquanto o restante fica sob as águas, dando-lhe consistência: o mais importante é o que não se conta. Partidário da mesma reflexão, Ricardo Piglia, em suas teses sobre o conto, afirma que uma narrativa curta deve contar sempre duas histórias: uma superficial e outra profunda.

Se no conto há a estratégia de ocultar a história profunda sob a narrativa superficial, em um romance como *La ciudad ausente* do próprio Piglia a história profunda constitui-se em um segredo que demanda por ser descoberto. Nessa obra, a necessidade de ocultar a história profunda atinge outro patamar e converte-se no próprio tema do romance. Já não é mais uma história superficial que se sobrepõe à profunda, senão várias digressões e a proliferação de outras narrativas que desafiam suas personagens, o leitor e a crítica a procurar e reconstruir o que seria sua verdadeira história.

A estratégia de ocultamento do que se narra e a leitura e reescritura da tradição literária constituem a própria poética de Ricardo Piglia. Nesta pesquisa meu foco recai sobre *La ciudad Ausente*, entendendo este romance como uma obra chave para entendimento da poética pigliana e de suas estratégias. Por isso, proponho um diálogo de *La ciudad ausente* com o restante da obra ficcional e crítica de Piglia, incluindo nesta última também entrevistas e conferências, anteriores e posteriores à publicação do romance em 1992. Tal decisão decorre da hipótese de ver na obra do escritor a contínua construção de um universo ficcional e crítico coerente e regulado segundo sua concepção de literário. Ainda segundo a mesma hipótese, suas obras não só dialogariam umas com as outras como também se complementariam, como o próprio autor confessou em uma entrevista: “Después que uno ha escrito un libro, ¿qué más se puede decir sobre él? Todo lo que puede decir es en realidad lo que escribe en el libro siguiente¹”.

Anexo à dissertação, consta uma entrevista realizada em agosto de 2009 com o escritor argentino, na qual ele responde não só a minhas perguntas como comenta alguns tópicos de uma versão prévia desta pesquisa. Uma vez finalizado o trabalho, percebo o quanto essa entrevista fecha um ciclo com a presença, em todas as suas etapas, do autor. Será possível

¹ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 9.

notar a presença da voz de Ricardo Piglia neste trabalho de diversas formas, seja por meio do romance estudado, seja através de outros textos do escritor, entrevistas, conferências e a voz ativa do investigado que comenta uma versão prévia da investigação na entrevista ao final.

Se o diálogo mais próximo entre crítica e autor aproxima o presente trabalho da obra pigliana, não deixa de enveredar por um caminho arriscado e de difícil desvio: a leitura de textos de Piglia segundo as definições do próprio autor sobre o literário. Ao invés de ter tomado isso como problema, decidi tomá-lo como ponto de partida. Afinal, a poética ficcional de Piglia, tão mesclada a preceitos críticos e em diálogo constante com diversos outros textos, internos e externos a sua obra, indicavam um caminho a seguir. Não que tenha sido um caminho fácil, afinal, a própria obra pigliana liga-se a uma grande tradição de textos críticos e ficcionais, que, até onde foi viável e pertinente, tentei recuperar no decorrer deste trabalho. O maior desafio estava, contudo, em não seduzir-me exclusivamente pelo discurso pigliano nem dar-lhe a palavra final, o que acredito haver alcançado a partir do diálogo com a crítica, com outros textos e com um distanciamento analítico imprescindível a uma pesquisa de caráter acadêmico.

“A partir de qual tradição narrar?” e “Como narrar?”. São estas algumas das perguntas que a obra de Ricardo Piglia tenta responder. Não seria absurdo pensar que todo escritor deva encarar perguntas similares, mas em Piglia elas se tornam obsessões que acabam por definir sua escrita e, não raro, convertem-se em temas de seus textos. Assim, uma das características mais marcantes de sua escrita se constrói na maneira como o autor lê a tradição literária e crítica e os procedimentos de escritura desenvolvidos por ela. Sua poética constitui-se, então, a partir da leitura que ele faz de seus precursores, dando-lhes, inclusive, um “valor de uso” que transcende a simples alusão ou citação. A presente leitura de *La ciudad ausente* parte de como se desenvolve uma metáfora de escritor no interior do romance, a mulher-máquina de narrar, como ela desenvolve sua poética e como esta dialoga com a própria poética do escritor Ricardo Piglia. Por conta disso, este trabalho estará focado no estudo de procedimentos narrativos e das produções decorrentes deles.

Uma versão prévia desta pesquisa, que é comentada pelo escritor na entrevista ao final, contemplava, além dos procedimentos narrativos executados pela máquina e de suas narrativas, uma discussão acerca dos objetivos de sua produção, a análise de outra instância narrativa – o poder estatal – e o papel do discurso feminino. Os objetivos das narrativas da máquina – a reconstrução da experiência e a constituição de contra-versões ao discurso do poder – são discutidos em segundo plano, complementando a análise dos procedimentos. Foi esse o mesmo destino dado ao Estado e sua narração.

O papel do discurso feminino foi descartado deste trabalho por não interferir na constituição da poética da máquina, cujos modelos e referências são, indiscutivelmente, todos masculinos. A única exceção cabe ao monólogo da máquina ao final do livro, que é em si uma transposição do monólogo de Molly Bloom. Mas este, por si só, não justificava o enveredamento por um tema que exigiria um desviar de difícil retorno para a pesquisa. A proposta inicial de uma análise do feminino decorria também em ver a narração estatal como uma figura de poder desafiada por uma mulher, numa tradição que tem Sherazade de *As mil e uma noites* e a personagem bíblica Ester como representantes. A partir do momento em que, por questões de coesão, objetividade e para não escapar à proposta de uma dissertação de mestrado, decidi não aprofundar-me na questão do discurso do poder, sua possível contraparte, o discurso feminino, e a hipótese de colocar a mulher-máquina na mesma tradição de Ester e Sherazade viam-se sem uma justificativa convincente para serem trabalhados. Além disso, segundo minha leitura demonstra, a contestação executada pelas narrativas deriva principalmente da ameaça que elas representam ao monopólio narrativo do poder e às histórias que ele conta, pouco ou nada influenciando o fato de terem surgido de uma mulher.

A versão final desta pesquisa apresenta-se dividida em três partes que perfazem a trajetória do romance: “Chaves para a cidade”, “A programação de uma escrita” e “Ficção virtual”. A primeira parte deste trabalho situa três elementos frequentemente aludidos e mencionados no decorrer da investigação e necessários para sua compreensão: os nódulos brancos, o Estado e o tema da perda. O primeiro é estudado segundo sua capacidade de ser, de acordo com o que conta *La ciudad ausente*, um elemento gerador de narrativas. Partindo da imagem de que, no romance, os nódulos brancos quando desatados convertem-se em linhas, as quais por sua vez acabam por constituir línguas ou narrativas, busco aproximar a constituição final de *La ciudad ausente* a uma rede de linhas narrativas que se emaranham e que se cruzam, tal qual o modelo rizomático de Deleuze / Guattarri e o “hiper-romance” de Italo Calvino. Serão os nódulos brancos que permitirão à máquina macedoniana narrar e com sua narração influir na sociedade. Porém, no interior da obra, ela não é a única com essa capacidade, é igualmente mencionado que o Estado narra, afirmação que retoma outros momentos da obra de Ricardo Piglia em que o escritor postula o poder estatal como uma instância geradora de histórias. Contudo, o Estado de *La ciudad ausente* pretende impor sua narração como a única, o que teria por objetivo expandir e consolidar o controle social. Por conta disso será a máquina de relatos sua inimiga, porque no decorrer do romance torna-se ela não só aquela que narra várias histórias, o que por si só vai contra a história única, como

acaba por narrar contra-versões das narrativas estatais. Por fim, como última chave para as análises que se seguirão, apresento a origem da máquina, decorrente da ficcionalização da biografia do escritor Macedonio Fernández e de um evento chave desta: a perda de sua mulher, Elena de Obieta. Construída para superar a perda e resguardar a lembrança da mulher morta, a máquina de relatos projetada por um Macedonio intertextual se converterá na inimiga de um Estado opressor e protetora de narrativas e memórias.

Após comentar a origem da máquina, passo, na segunda parte deste trabalho, à descrição e análise de sua programação. Esta é entendida como uma poética, uma vez que a produção visada pela máquina é a de textos. Partindo da proposta do engenheiro Russo, co-inventor da máquina juntamente com o Macedonio intertextual, identifico e divido a programação em três fases: tradução, criação por núcleos narrativos e captação do que ocorre na sociedade.

Na primeira fase de sua programação, a máquina desenvolve a capacidade de traduzir um texto. Tradução entendida aqui como um desmonte e um rearranjo do texto original a fim de produzir um texto inédito. Procurando entender e elucidar da melhor forma tal procedimento de tradução, recorro a quem melhor o executou dentro da literatura argentina: Jorge Luis Borges. Assim, aproximo a máquina ao escritor e a seu Pierre Menard, uma vez que ambos têm o texto-fonte como mero pretexto para a produção de um novo. Durante o estudo de tal procedimento, investigo o porquê da escolha de Edgar Allan Poe como autor a ser primeiramente traduzido e de seu conto “William Wilson” como texto iniciático.

Na tradução da máquina, transforma-se o “William Wilson” em “Stephen Stevensen”, primeira produção a ser analisada no interior desta pesquisa. Minha leitura de “Stephen Stevensen” estará guiada pela leitura de uma outra versão do conto, “Encuentro en Saint-Nazaire” também de Ricardo Piglia, assim como pela leitura em paralelo com a “versão original” de Poe. Em seguida, verifico como Piglia aproveita-se do mesmo procedimento em outros dois textos: o conto “Luba”, de *Nombre falso*, e “Una mujer”, outro conto da máquina. Como última consideração sobre o procedimento de tradução, sugiro uma aproximação da máquina de narrar com uma determinada tradição argentina, que teria, segundo Piglia, suas origens e desenvolvimento nos usos que seus autores fizeram da tradução. Proponho ainda que, como outros escritores, a máquina de relatos constrói sua própria tradição de leituras e fontes textuais a fim de produzir seus próprios textos.

Prosseguindo na análise da programação / poética da máquina de narrar, no capítulo 3 da parte II verifico como a máquina desmembra um núcleo narrativo em diferentes contos e a importância de suas narrativas como restituidora de experiências. Assim, analiso como a máquina desmembra o núcleo narrativo da perda, comum à origem do romance e a quatro de seus contos. Assumida a variabilidade possível do tema, narra-se a perda da identidade em “El gaucho invisible”, a perda da vida em “Una mujer”, a perda do amor em “Primer amor” e a perda da linguagem em “La nena”. Para concluir o estudo desse capítulo, proponho que a máquina, como aquela que recolhe e retransmite histórias e experiências, imbuí-se do papel antes pertencente aos antigos narradores.

Como forma de calar a máquina e suas narrações, o poder estatal a condena a ser aprisionada em um museu, que diferente do modelo tradicional de um, guarda o museu *de la novela* não vestígios da história, mas representações de histórias; o que o aproxima, dentro da literatura argentina, a outro lugar dedicado a mundos possíveis: a biblioteca borgeana. Dedico os capítulos seguintes ao museu, à presença explícita de representações da obra de Roberto Arlt em seu interior e à passagem por lá do jornalista Junior, personagem imbuído de investigar a história da máquina e o porquê do Estado querer sua desativação. Após sua visita ao museu, Junior mergulha na cidade em busca de novas pistas e novas histórias.

As narrativas da terceira e última fase da programação da máquina, “saber ouvir”, serão resgatadas em meio a um circuito clandestino de circulação. Guardam elas as chaves para a compreensão da sociedade de *La ciudad ausente*, uma vez que foram construídas a partir de materiais da realidade. Na atitude de narrar a partir do que foi colhido na sociedade, suas experiências e vozes, a máquina acaba por encarnar o modelo de narrador benjaminiano, ao mesmo tempo em que o soma a leituras que Ricardo Piglia fez das obras de Franz Kafka, Roberto Arlt e Rodolfo Walsh, escritores que igualmente “souberam ouvir” segundo o autor de *La ciudad ausente*.

A partir do que ouviu, a máquina constrói as narrativas da última fase de sua programação: “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”. No primeiro conto, analiso como um homem encara o horror; no segundo, “Los nudos blancos”, como a máquina reconstrói sua biografia e a de uma ex-revolucionária, Julia Gandini, mesclando e confundindo as duas histórias. “Los nudos blancos” retoma ainda contos de dois assumidos precursores de Ricardo Piglia (e também da máquina): “Cirugía psíquica de extirpación” de Macedonio Fernández e “El sur” de Jorge Luis Borges. Antes de avançar para o último conto da terceira fase, retorno a um conto da segunda: “La nena”, agora lido segundo os preceitos da

última fase da programação e em aproximação com “Los nudos blancos”, uma vez que ambos mencionam o mesmo doutor Arana, uma clínica, tratamentos com eletrochoques e cifram a biografia da mulher-máquina. No último conto produzido pela máquina identificado como tal, “La isla”, ocorre uma condensação de todos os temas antes tratados, como se fosse o conto um microcosmo da cidade que se ausenta, entendida aqui como lugar no interior do romance e também como o próprio.

Por fim, na última parte deste trabalho, “Ficção virtual”, apresento como a história de investigação do jornalista Junior ao mesmo tempo em que une todas as narrativas da máquina é em si uma produção dela. Tal interpretação é respaldada pela análise de constantes indeterminações temporais, espaciais e de identidades, que ao mesmo tempo em que indicam que a realidade postulada no interior do romance é também uma criação da máquina de relatos liga tal projeto ao pensamento do escritor Macedonio Fernández, segundo sua leitura por Piglia, de qual o papel da ficção e do real empírico. Nesse sentido, recupero também a proximidade do pensamento pigliano com o de Saer e a leitura que nosso autor fez de “Cinco obstáculos para escrever a verdade” de Brecht. E para encerrar esta leitura de *La ciudad ausente* segundo os preceitos narrativos executados pela máquina de relatos, retomo no último capítulo seu monólogo e o leio como um epílogo no qual a máquina, como “autora” do romance lido, dirige-se a seus leitores, mas sem dispensar os mesmos procedimentos que executou durante o desenvolvimento de todas as suas narrativas.

Com a realização de tal trajetória analítico-investigativa espero demonstrar como *La ciudad ausente* converte-se em um romance chave para compreender a obra de Ricardo Piglia e sua forma de encarar a literatura e o ato de escrita.

PARTE I – Chaves para a cidade

1 Nós e linhas

O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil platôs*, vol. 1, p. 14

La ciudad ausente imbrica várias histórias, todas ligadas por outra: a da investigação do jornalista Junior. Este, em sua peregrinação por uma Buenos Aires nunca nomeada como tal e seus arredores, tenta reconstruir a história da origem de uma máquina que produz narrativas. Esta, guardada em um museu no interior do romance, foi idealizada por uma versão intertextual do escritor Macedonio Fernández em parceria com um inventor chamado Russo. Ao mesmo tempo em se desenrola a investigação de Junior sobre a máquina, abre-se o questionamento de por que o Estado, apresentado no romance como uma força opressora, quer desfazer-se dela. Entrecortando a busca do jornalista estão alusões à história política argentina durante e após a última ditadura militar e os contos produzidos pela máquina, a saber: “Stephen Stevensen”, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”, todos seguidos a uma desconstrução do conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

No centro do romance e da busca de Junior somos apresentados aos nódulos brancos², que seriam a síntese entre o código verbal e o genético. Ambos os códigos, dentro do romance, apresentam as mesmas características, dentre elas, a de serem veículos de informações. “Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente³”, diz o Doutor Arana, funcionário estatal que pretende manipular memórias intervindo nesses nódulos. Enquanto no código genético está codificada

² Utilizo aqui “nódulos” no lugar de “nós” seguindo a tradução proposta por Sergio Molina para “nudos blancos”. Cf.: PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

³ PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. p. 71. Edição a partir de agora identificada como LCA, com a indicação da página entre parênteses.

toda a informação referente à fisiologia de um indivíduo, no código verbal está codificada sua memória, sua experiência e sua capacidade de comunicação.

Sem se ater a muitos detalhes quanto a sua forma, em *La ciudad ausente* é dito que, em sua origem, os nódulos brancos foram marcas nos ossos e constituíam a linguagem primeira de todos os seres vivos, “a partir de esos núcleos primitivos, se habían desarrollado a lo largo de los siglos todas las lenguas del mundo” (LCA, p. 80). Tal característica configura os nódulos brancos como uma espécie de materialização de uma língua edênica anterior à queda de Babel. No episódio bíblico da torre de Babel conta-se que por temer um novo dilúvio sobre a terra e evitar que se dispersasse sobre ela, um povo constrói uma torre que pretendia alcançar o céu. Manifesta-se nesse projeto a ancestral tentação do homem de ultrapassar seus limites, o que resulta na ira de um onipotente Deus que, para pôr fim à pretensão de seus filhos, confunde sua língua, a única que existia então. Sem os homens se entenderem, a construção da torre não prossegue e o já construído desmorona. Após isso, o Todo-Poderoso dispersa os babélicos sobre a terra. Dispersos e privados de sua língua universal, ficaram os homens fadados a se comunicarem em diferentes idiomas e, por conta disso, a não mais se entenderem⁴. Babel, em babilônico, significa *Casa de Deus*, porém, em hebraico, *confusão*⁵.

Walter Benjamin remete-se a este episódio quando no centro de sua teoria da linguagem distingue-a em três gêneros:

(1) a linguagem edênica, do conhecimento puro através da nomeação das coisas, (2) a linguagem humana, terrestre, babélica, hodierna, da comunicação e (3) a linguagem muda das coisas. A linguagem humana, *pós-queda*, é apenas um reflexo da edênica. Aquela só produz conhecimento na *intuição* da essência desta⁶.

Na hipótese benjaminiana um tanto platônica e místico-religiosa da existência de uma linguagem edênica anterior ao desmoranamento de Babel, uma língua “imaterial, supra-sensível, da qual todas as línguas são reflexo⁷” encontra-se um modelo para entendimento dos nódulos brancos e de sua função. Como elemento primário de toda linguagem ou a própria linguagem edênica, tais nódulos carregam em si todas as línguas e, por conta disso, são capazes de definirem a “gramática de la experiencia” (LCA, p. 71) e serem o elemento

⁴ Gênesis 11:1-9

⁵ MATAMORO, Blas. “América en la torre de Babel”. *Cuadernos de Recienvenido* nº. 7, 1998, p. 5.

⁶ FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*. João Pessoa, 1996. (p. 551-556), p. 551.

⁷ *Ibidem*.

primeiro da constituição de memórias, narrativas e diferentes línguas assim que abertos, ou, como veremos, desatados em linhas.

É necessário ter em conta em todo o romance a presença dos nódulos como elementos formadores de narrativas, mas sob esta forma já não se tratam de nódulos, nós ou pontos de entrelaçamento entre dois ou mais fios, senão dos próprios fios desatados unidos a outros fios. São estas outras histórias ou elementos destas que acabam por converter o romance em um livro-rizoma, no qual qualquer um de seus fios pode conectar-se com qualquer outro⁸, executando a proposta de Deleuze e Guattari de que produzir um texto significa principalmente agrimensar, cartografar, produzir um trajeto e mapa possível frente as quase infinitas possibilidades que o mesmo apresenta⁹.

Narrar, em *La ciudad ausente*, é, portanto, desatar os nódulos brancos que constituem toda linguagem e experiência. Desatados, os nódulos perdem sua característica de ponto e tornam-se linhas que emaranharem-se com outras, formando um rizoma e, como tal, nele não existem pontos ou posições, “existem somente linhas¹⁰”, que constroem e revelam a característica da multiplicidade do modelo rizomático e do “hiper-romance” de Calvino¹¹, como veremos a seguir. A mesma linha emaranhada em outra entende-se já como outra coisa, a exemplo do espelho ou espelhismo do final de “William Wilson” de Poe, que converte-se em um quarto duplo separado por um espelho em “Stephen Stevensen”, e aparece novamente em “La grabación” e “Primer amor”.

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Vol. I*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 13-6 e 20-2.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹¹ Relacionam-se estas características e estruturas também ao hipertexto. Utilizo-me do modelo de Deleuze e Guattari e da proposta de Calvino por sua maior proximidade com a literatura e com as próprias reflexões piglianais – Veja-se por exemplo os textos “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” e “Conversación en Princeton” (recolhido na edição mais recente de *Crítica y ficción*). A opção por estes modelos decorre também da decisão de afastar minha leitura dos caminhos pelos quais se engendram leituras contemporâneas do hipertexto, relacionando-o à internet e a cibercultura, desconsideradas no momento de escrita de *La ciudad ausente*, como o confessa o autor na entrevista em anexo. Modelos hipertextuais, contudo, tem uma longa história fora dos meios eletrônicos, como o talmud, *As mil e uma noites* e textos medievais, ricos em comentários de diferentes autores e leituras não-lineares, uma tradição da qual o romance de Piglia e outros textos citados no corpo desta pesquisa são devedores. Para teorias e história do hipertexto ver: LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.; LANDOW, George. *Teorías del hipertexto*. Madrid, Paidós, 1997 e MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. *Literatura em Rede: Tradição e Ruptura no Ciberespaço*. Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP, 2001. E para outras leituras hipertextuais de *La ciudad ausente*: PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 45-54 e MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 9-19, out. 1995.

As linhas de um rizoma não se subordinam umas as outras e, por conta disso, pode ele “ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas¹²”. Por isso um livro-rizoma como *La ciudad ausente* possibilita que seus contos possam ser lidos independentemente, e sua publicação na antologia *Cuentos morales* atesta isso, assim como a trajetória da investigação de Junior serve base para o roteiro da adaptação de *La ciudad ausente* em história em quadrinhos, na qual boa parte dos contos são omitidos¹³.

A multiplicidade é também uma das características que Italo Calvino propõe para a literatura contemporânea em seu *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino aborda a multiplicidade como a característica que coloca “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo¹⁴”. Sua fundação dentro do romance pode encontrar-se no *Quixote* de Cervantes, porém Calvino aponta o *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert como o maior expoente a partir da era moderna desse tipo de enciclopedismo. Outros exemplos notórios que cita o italiano são as obras de James Joyce *Ulisses*, uma “enciclopédia dos estilos”, e *Finnegans Wake*, que canaliza uma “multiplicidade polifônica através do tecido verbal¹⁵”.

Calvino chama de “hiper-romance” a um tipo de narração que poderia muito bem ter dois romances de Macedonio Fernández como exemplos e que são, por certo, modelos para *La ciudad ausente: Una novela que comienza e Museo de la novela de la Eterna*. Nos dois romances de Macedonio encontram-se pensamentos e reflexões do autor, interpelações para com o leitor, e principalmente postergações da narração. Se o primeiro não segue, só começa, como já adverte seu título, o segundo é adiado por mais de 50 prólogos nos quais o autor provoca e ironiza sua obra, pensamentos e o próprio leitor. Nos casos citados, o múltiplo e as possibilidades substituem a unicidade.

¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil platôs*. Vol. I. p. 17.

¹³ Para uma crítica da versão em história quadrinhos de *La ciudad ausente* ver VINELLI, Elena. “Poligrafias de resistencia: *La ciudad ausente* de Piglia, Scafati y De Santis”. *Hologramática Literaria*. <http://www.hologramatica.com.ar/>, 2010 (a sair). Agradeço a Elena Vinelli por uma antecipação do artigo e de seu trabalho em preparação sobre as três versões de *La ciudad ausente* (romance, ópera e quadrinhos).

¹⁴ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 121.

¹⁵ *Ibidem*, p. 131.

Como exemplos de “hiper-romances” citados em seu *Propostas...*, Calvino coloca seu próprio *Se um viajante numa noite de inverno* e, ironicamente, um não-romance: o conto de Jorge Luis Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”. Afirma Calvino sobre a própria obra:

Meu intuito aí foi dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele¹⁶.

Inícios e possibilidades executadas também e bem antes por Macedonio e que talvez tenha servido de inspiração para Borges compor seu “El jardín de senderos que se bifurcan”, uma vez que era um assumido admirador e discípulo do autor do *Museo...*, como o havia confessado ante a tumba do mestre: “lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio¹⁷”.

Em seu conto, Borges exaspera as possibilidades e a multiplicidade, é “El jardín de senderos que se bifurcan” um ensaio vertiginoso sobre o tempo, uma história de espionagem, um relato lógico-metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês¹⁸. As hipóteses enunciadas por Borges em poucas linhas são as seguintes:

de início, uma idéia de tempo preciso, quase um absoluto presente subjetivo: “reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a mí”; (...) depois, uma idéia de tempo determinado pela vontade, no qual o futuro se apresenta tão irrevogável quanto o passado; e por fim a idéia central do conto: um tempo múltiplo e ramificado no qual cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar “uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”¹⁹.

A idéia de infinitos universos contemporâneos nos quais se realizariam todas as versões possíveis conforma a própria possibilidade de que o protagonista cometa, em um universo, um delito, que lhe é imposto por sua missão de espionagem, enquanto em outros cenários o crime sequer teria ocorrido e seria possível ele e sua vítima reconhecerem-se como amigos e irmãos²⁰.

O “hiper-romance” seria igualmente um rizoma, um tipo de narração tecida por linhas que em si são outras narrações. Como *Se um viajante numa noite de inverno* e “El jardín de senderos que se bifurcan”, citados por Calvino, *La ciudad ausente* configura-se como um texto que é vários ao mesmo tempo e que exhibe diferentes centros emissores, constituídos por

¹⁶ *Ibidem*, p. 134-5.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis. “Macedonio Fernández 1874-1952”. *Sur*. n° 209-210, 1952, p. 146. (p. 145-7)

¹⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 133.

¹⁹ *Ibidem*, p. 133-4.

²⁰ Cf.: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 134. e BORGES, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956. p. 101-116.

linhas originadas do desatar de diferentes nós, que no romance de Piglia adquirem uma representação material identificada como nódulos brancos.

O modelo das redes possíveis de narração pode estar concentrada tanto em poucas páginas de um conto como constituir a estrutura de textos mais extensos. Calvino, na proposta da multiplicidade, acaba por fazer uma apologia do texto como grande rede que representaria mais que nunca a formação múltipla do próprio ser:

quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é um enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis²¹.

Se em *La ciudad ausente* são os nódulos brancos a fonte das linhas que definem a experiência e a narração, dominá-los, assim como ao processo de desatadura, conforma-se como um meio de produção de histórias e experiências. Uma vez no interior da máquina macedoniana de narrar, serão os nódulos brancos a matéria-prima e o elemento que a permitirá ter controle sobre a matéria textual. Dessa forma, sua programação se constituirá como o meio pelo qual a máquina poderá desatar os nódulos.

2 A máquina estatal

Se a máquina será a narradora em *La ciudad ausente* que garantirá a multiplicidade do narrar e a propagação de histórias, é o Estado seu grande inimigo, que não só pretende evitar isso, como impor uma história única. No conto “Los nudos blancos” surge a figura do Dr. Arana, funcionário estatal antípoda direto da máquina de relatos. No conto, o Arana é também descrito como uma máquina: “Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna” (LCA, p. 66). Quer o Estado, através dos métodos de repressão, assim como de intervenções invasivas como os procedimentos cirúrgicos do Dr. Arana impor sua história e poder. O conto, analisado no capítulo 5.2 da segunda parte deste trabalho, deve ser tratado como uma representação do embate entre duas máquinas narrativas, a estatal e a macedoniana. No centro da representação desse conflito está o controle sobre os nódulos brancos e a forma de desatá-los. Enquanto a máquina de relatos propõe uma utilização natural

²¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 138.

dos nódulos brancos, gerando a partir deles histórias e experiências, quer o Estado controlá-los para impor sua versão da realidade e seu poder sobre a população.

La ciudad ausente retoma uma representação do Estado como figura que narra e que pretende controlar a narração que Piglia constantemente menciona em seus textos. No universo ficcional e crítico do escritor a sociedade é vista como uma grande rede de histórias, como “una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente²²”. Atuando na captação de histórias dessa rede e em sua construção, estariam duas forças, uma estatal, que buscava sempre centralizar o que se conta, e outra fora dos discursos do poder, formada por escritores e narradores que contestam tanto a centralização como as narrações do poder. Piglia destaca então o papel do Estado como uma força que também conta suas histórias: “el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad²³”. A grande pretensão do poder, contudo, é calar as outras vozes e impor-se como o detentor de uma única narração, mas, prossegue o autor de *La ciudad ausente*, “no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad²⁴”.

No romance é dito que “La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad” (LCA, p. 142). A narração que pretende construir tal realidade está baseada no controle de informações e da história oficial, assim como de, segundo Piglia em uma conferência de 2000, “soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror²⁵”. Por serem oficiais, naturalmente não significa que as narrações do poder são verdadeiras, Piglia cita o exemplo do discurso difundido pelos militares durante a última ditadura na Argentina que dizia que a nação estava doente e que precisava ser operada, como se essa imagem bastasse para justificar a tortura e as mortes que viriam²⁶.

Muito próximo do pensamento focaultiano, Piglia sugere que o Estado – dentro e fora da ficção – constrói sua realidade e “verdades” por meio de seus discursos e aparelhos repressivos e de acordo com suas necessidades e interesses. Mas, para manter o controle

²² PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 35.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*. “Tres propuestas para el próximo milenio (Y cinco dificultades)”. Casa de las Américas, n° 222. Enero-Marzo/2001. La Habana. (p. 11-21), p. 15.

²⁶ Piglia cita esse caso em dois momentos, em 1984, na entrevista “Una trama de relatos” de *Crítica y ficción*, p. 36 e em 2000, no texto da conferência “Tres propuestas para el próximo milenio (Y cinco dificultades)”. p. 15. Retomarei este episódio no cap. 5 da parte II deste trabalho.

social, seu discurso não tem que ser só produzido, como também reproduzido e, principalmente, não contestado.

O Estado, na concepção pigliana, domina os usos oficiais da língua e, ao mesmo tempo em que cria histórias e domina os meios de comunicação e de informação para difundir-las, trabalha no sentido de não permitir que sua versão seja desmentida. Como o sugere a seguinte passagem de *La ciudad ausente*: “Las patrullas controlaban la ciudad y había que estar muy atento para mantenerse conectado y seguir los acontecimientos. Los controles eran continuos. La policía tenía siempre la última palabra” (LCA, p. 87-8).

O silêncio e o esquecimento que pretende o Estado difundir não resultam só do que não se permite contar, de ocultamentos, como também da imposição de sua versão sobre todas as outras. Além disso, o poder estatal – em *La ciudad ausente* – aspira conhecer todas as histórias para então controlá-las:

El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias que narran el Presidente de la República y sus ministros. La tortura es la culminación de esa aspiración al saber, el grado máximo de la inteligencia institucional. (LCA, p. 143)

Tanto controle teria como fim alcançar a seguinte etapa do poder estatal, a fundação de um “Estado mental”, que reproduz, segundo Deleuze e Guattari, a pretensão do poder de “ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem²⁷” e seria, de acordo com Russo em *La ciudad ausente*,

una nueva etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos. (LCA, p. 144)

Tal projeto imporia, por fim, uma história única, que ao mesmo tempo em que consolidaria o poder estatal, seria sua justificativa. O objetivo final do projeto do Estado seria, portanto, não só expandir e fixar seu poder, como controlar as liberdades individuais e impor-se como “una máquina de control y vigilancia que actúa sobre la memoria íntima y privada de los habitantes de la ciudad²⁸”.

É comum da crítica relacionar o Estado em *La ciudad ausente* a resquícios da última ditadura militar na Argentina (1976-1983) e com as políticas pós-ditatoriais que culminariam

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil platôs. Vol. I*. p. 36.

²⁸ BERG, Edgardo H. “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”. *Hispanamérica. Revista de Literatura*. Año XXV, n° 75, 1996. (p. 37-47), p. 43.

na adesão do país a políticas neo-liberais e ao decreto da lei da anistia²⁹. O romance fornece dados e justificativas para essa leitura. Contudo, é importante notar, e o admite Piglia na entrevista em anexo, que além da relação com a política e a história recentes da Argentina, pretende o projeto de *La ciudad ausente* pensar os mecanismos do Estado em geral e em sua forma de intervir na vida das pessoas. Seu modelo parece, como é comum na obra de Piglia, ter sido sacado da literatura, nesse caso específico, da de Franz Kafka.

Em Kafka, o poder que domina a lei apresenta-se sempre como dominador, burocrático e inalcançável. O melhor exemplo dessa visão se encontra, sem dúvida, em *O processo*, cuja narrativa nos apresenta uma atmosfera desorientada na qual o condenado Josef K. está imerso. Tal atmosfera deve-se à sequência de atos quase surreais geradas por uma lei maior, burocrática e inacessível, que leva à mais absurda das resignações: K. aceita um processo de condenação cuja causa desconhece e que o conduzirá até a morte.

O projeto do Estado em *La ciudad ausente* é impor-se como a lei sem contestação que tudo controla e que tem cidadãos resignados como Josef K. sob seu poder. Para tanto, impõe o Estado sua forma de pensar e sua versão da realidade, que para gerar o controle e a resignação que pretende não podem ser contestados, ou seja, para atingir seu objetivo o Estado deve ser o único que narra. Seu poder estaria fundado no monopólio da narração. Contra essa hegemonia e as pretensões do poder estatal, surge a força transgressora da narração e da criação de outras versões da realidade.

Por isso quer o Estado desativar a máquina de relatos macedoniana, uma vez que suas narrativas vão “contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”. (LCA, p. 143) e suas pretensões de controle e enraizamento do homem. Contra o discurso único e estanque do poder surge a ofensiva de uma máquina de narrar com suas múltiplas narrações e em constante transformação que acabam por ameaçar o monopólio do que se narra na *polis*, assim como o enraizamento da narração. Com a máquina de narrar criando histórias, já não é somente o Estado que detém o poder sobre como deve ser o mundo, senão a desafiadora atitude de uma mulher-máquina que conta que outras realidades são possíveis. A seguir

²⁹ Por conta disso não me deterei em tal leitura. Para uma análise de *La ciudad ausente* a partir da história e da política da Argentina do período ditatorial e do pós-ditadura ver: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; DOVE, Patrick. *The catastrophe of modernity: tragedy and the nation in Latin American literature*. Lewisburg Bucknell University Press, 2004. e FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE, 2007.

passamos à origem da máquina de narrar e na segunda parte de sua programação como se originam as narrativas que irão contra o projeto do poder.

3 O início pela perda

Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte.
Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, p. 32

Toda a trama de *La ciudad ausente* se arma em decorrência da ficcionalização de um evento da biografia do escritor Macedonio Fernández, a morte de Elena, sua mulher. Presente desde o título do romance, a *perda* é, então, seu ponto de partida. Desde que a amada havia ficado doente, o Macedonio ficcional havia decidido que iria salvá-la. Como falhou, buscou meios de fazê-la reviver. Movido pelo sentimento de pesar pela morte da mulher e trabalhando em conjunto com um engenheiro chamado Russo, o Macedonio intertextual projeta uma máquina de narrar, que teria por objetivo anular a morte da esposa. Antes mesmo do início deste projeto, o Macedonio-personagem, como o real, havia renunciado a tudo, a sua carreira e a seus filhos.

No romance, Piglia partiu de certos dados biográficos e pensamentos de Macedonio Fernández que funcionam como fios condutores da narração e do projeto deste de manter viva a lembrança da amada morta. De acordo com biografia de Macedonio Fernández, em 1920 morre Elena e a família Fernández se desfaz, com os filhos ficando aos cuidados dos avós maternos. Sentindo profundo pesar pela perda da mulher, Macedonio abandona sua carreira de advogado e passa a viver em várias residências temporárias como casas de amigos, hotéis e pensões de Buenos Aires. Ainda em decorrência da perda, boa parte dos ensaios filosóficos de Macedonio, poemas (“Elena Bellamuerte”, em especial) e sua obra maior *Museo de la novela de la Eterna*, passariam a discorrer o sobre o tópico da nulidade ou cessação da morte³⁰.

Dessa forma, enquanto o Macedonio ficcional de *La ciudad ausente* pretende tornar Elena presente ressuscitando-a como máquina, o Macedonio autor de *Museo de la novela de la Eterna* também recriara a mulher na ficção, resguardando-a em um mundo de palavras

³⁰ Cf. BERG, Edgardo. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo editorial Casa de las Américas, 2000. p. 74-5, nota 11.

igualmente livre de doença, de dor e de morte (LCA, p. 139). Acredito, juntamente com Piglia e outros críticos, que *Museo de la novela de la Eterna* foi sem dúvida o grande projeto de Macedonio, que começou a escrevê-lo em 1904, antes da morte da mulher, e trabalhou nele até a própria morte. Segundo o autor de *La ciudad ausente*,

Durante cincuenta años [Macedonio] se entierra metódicamente en una obra desmesurada. (...) Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe³¹.

A Eterna do título do romance de Macedonio não é outra senão Elena pela qual o Presidente, outro personagem, se apaixona. Este também tem o projeto de dar à vida a sua amada, mas é a partir desse ponto que os aspectos autobiográficos de Macedonio em *Museo de la novela de la Eterna* tomam um sentido contrário: enquanto o autor ficcionaliza a amada para dar-lhe uma sobrevida, quer o Presidente livrar seu amor da irreabilidade de ser personagem.

Em “Notas sobre Macedonio en un diario”, Piglia sugere que o *Museo de la novela de la Eterna* participaria de uma determinada tradição literária argentina cujas obras tem como tema comum a perda da mulher amada:

En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida, desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en “El Aleph” de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, La Maga, Elsa, o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica³².

Não exclusivo da tradição argentina, esse tema permeia outras histórias. Já o dissera Edgar Allan Poe que a morte de uma bela mulher é o tema mais poético do mundo, e que a boca mais apta para desenvolver o tema é a do amante privado de seu tesouro³³, como o atesta o próprio escritor norte-americano em seu poema “O corvo” e nos contos “Morelia”, “Ligéia” e “Berenice”. Outros exemplos sobre o tema seriam o mito de Orfeu e a *Divina Comédia*, citada várias vezes em *La ciudad ausente*. Porém, mantendo-se no âmbito argentino, Piglia diz que essa tradição remeteria à do tango:

El hombre que perdió a la mujer mira el mundo con mirada metafísica y extrema lucidez. La pérdida de la mujer es la condición para que el héroe del tango adquiera

³¹ PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Macedonio en un diario”. In: *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 24

³² *Ibidem*. p. 25

³³ POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 103.

esa visión que lo distancia del mundo y le permite filosofar sobre la memoria, el tiempo, el pasado, la pureza olvidada, el sentido de la vida³⁴.

Somente a perda traria o distanciamento necessário para que o enlutado alcance a lucidez que o projeto de recuperar a amada exige, uma espécie de pensamento metafísico pertencente ao próprio processo de perda. Em *La ciudad ausente*, Piglia retoma o projeto de Macedonio de resguardar a amada em um mundo virtual cuja primeira tentativa e versão teria sido o *Museo de la novela de la Eterna*.

Quando sua mulher estava doente, o Macedonio-personagem de *La ciudad ausente* havia constatado que era incapaz de deter a doença “e incluso que era inútil que intentara enfermarse en su lugar” (LCA, p. 150). Se possível, Macedonio realizaria este sacrifício, por amor e porque acreditava que “los sacrificios eran actos que sostenían el orden del universo” (LCA, p. 151). Avançada a doença e morta sua mulher, Macedonio – tal qual Orfeu –, decide sacrificar-se e trazer Elena – sua Eurídice – de volta, o que significava ir buscá-la:

Cuando su mujer murió fue necesario que dejara su vida también él, que él también abandonara su vida, como ella había abandonado su vida, como si él hubiera salido a buscarla y ella estuviera en la otra orilla, en lo que Macedonio llamaba la otra orilla. (LCA, p. 147)

Ir à outra margem significa precisamente perder-se, o que simbolicamente pode significar também morrer ou, como Orfeu, descer ao Hades. A perda distancia o Macedonio intertextual do mundo, de seus filhos, de tudo, mas o faz alcançar, no dizer de Blanchot, a compreensão que advém quando se priva de existir³⁵, o que o mergulha no projeto de recuperar Elena e de mantê-la em uma realidade feita só de palavras: uma realidade segura para a amada viver e que mantém vivas e seguras a lembrança e a linguagem da amada, livres da sujeira e da mortalidade do cotidiano.

A anulação da morte de Elena constitui-se, tanto em *Museo de la novela de la Eterna* como em *La ciudad ausente*, a reconstrução de uma outra realidade: “su objetivo [de Macedonio] era anular la muerte y construir un mundo virtual” (LCA, p. 60). O Macedonio-personagem constrói uma nova realidade para Elena para resguardá-la de uma nova morte, “En eso fue como Dante y como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra.” (LCA, p. 46). Este novo mundo, esta nova realidade, constitui-se então de palavras, de *relatos*:

³⁴ PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Macedonio en un diario”. p. 26.

³⁵ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 330.

Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una replica 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, 139)

O projeto de Macedonio pretende, em última instância, livrar a amada da linguagem corrente que diz que o objeto do amor e seu nome são idênticos,

como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa³⁶.

Nomear a amada é fazer dela uma não amada, uma amada que deixou de existir, de ser a amada viva, mas nem por isso faz dela qualquer outra pessoa. Para Blanchot, estaria aí a grande diferença entre a linguagem comum e a linguagem literária a qual o Macedonio de *La ciudad ausente* pretende alcançar. A comum admite que a não-existência da amada, uma vez passada para a palavra, leva a que a amada retorne plena como idéia e como seu sentido:

a palavra lhe restitui, no plano de ser (da idéia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência. E mesmo essa certeza é muito maior: a rigor, as coisas podem se transformar, às vezes cessam de ser o que são, permanecem hostis, inutilizáveis, inacessíveis; mas o ser dessas coisas, sua idéia, não muda: a idéia é definitiva, segura, dizem mesmo eterna³⁷.

Mas ao resguardar a amada em mundo de palavras, deixa Macedonio-personagem de referir-se a ela por seu nome, Elena. Em *La ciudad ausente* são raras as ocasiões em que a máquina é referida pelo nome da mulher que lhe deu origem. É como se a nova existência tivesse lhe destituído do nome próprio e aí estaria o sucesso do projeto do Macedonio intertextual, porque algo sem nome é inalcançável, ou, no dizer de Blanchot, “De um objeto sem nome não sabemos o que fazer³⁸”. Macedonio no início de seu projeto buscava atingir essa forma inalcançável, porque sabia que o nome refere-se à coisa que a nomeia e a torna vulnerável. Esse conhecimento lhe veio da forma mais dolorosa: ao recordar as palavras que havia usado com a amada, havia trazido à memória toda a dor, por isso no desenrolar de seu projeto, “Las estaba anulando de su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido” (LCA, p. 148). No entanto, sabe ele que deixar lacunas é deixar marcas da ausência, ou como o próprio disse: “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto” (LCA, p. 152). Assim, utiliza-se de mundos de

³⁶ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. p. 313

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 310.

palavras para preencher as lacunas, conseguindo não referir-se diretamente à amada, ao mesmo tempo em que resguarda sua lembrança em realidades virtuais, de palavras.

Para conseguir construir tal refúgio, foi essencial que o Macedonio-personagem alcançara a lucidez advinda da perda, “esa rara lucidez que se adquiere cuando se ha conseguido fracasar lo suficiente”, como o dissera o personagem Tardewski em outro romance de Piglia³⁹. Graças a essa lucidez, o Macedonio intertextual descobriu os nódulos brancos, como nos conta Russo:

[Macedonio] Pensaba en la memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido y en los nudos blancos que siguen vivos mientras la carne se disgrega. Grabadas en los huesos del cráneo, las formas invisibles del lenguaje 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. Esa tarde concibió la idea de entrar en el recuerdo y quedarse ahí, en el recuerdo de ella. (LCA, p. 153-4)

Com os mesmos nódulos brancos, o Macedonio-personagem programa a máquina, mas principalmente preserva a linguagem e a memória de Elena: “la máquina es el recuerdo de Elena, es el *relato* que vuelve eterno como el río” (LCA, p. 154). Nesse projeto, já não se trata de recuperar a alma que transcende ao corpo como na concepção cristã, senão recuperar algo que nasce com o próprio corpo e que se mantém em seus ossos após sua morte: os nódulos brancos⁴⁰. Revivida com eles, com a matéria primeira de toda a linguagem, anterior à vida dos seres e que sobreviverá a seu fim, Elena-máquina pode converter-se na Eterna do *Museo macedoniano*:

Ella es eterna y será eterna y vive en el presente. Para desactivarla tendrían que destruir el mundo, anular esta conversación y la conversación que sostienen quienes quieren destruirla. Ella es como ese río que fluye, manso, en el atardecer. Aunque uno no esté en él, el río igual sigue su andar quieto. No van a poder detener lo que ha comenzado antes de que ellos comprendieran lo que estaba sucediendo. (LCA, p. 154)

Em *La ciudad ausente* os nódulos brancos constituem a linguagem primeira de todos os seres vivos e a partir deles se desenvolveram todas as línguas do mundo. Com os mesmos nódulos, Macedonio preserva a linguagem de Elena e sua memória, alcançando assim a anulação da morte da amada, porque, para ele, negar o esquecimento equivale a negar o que seria a verdadeira morte⁴¹, já que o esquecimento não anula a morte do já morto, senão que lhe tira a própria morte⁴², instaurando uma morte além da morte.

³⁹ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992, p. 161

⁴⁰ Cf.: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 155.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cf.: BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. p. 324.

Em *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio Fernández distingue a morte comum da verdadeira morte. Seria esta o esquecimento, morte de si para si e para os outros, que transcenderia a morte comum, a morte pessoal, “por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir⁴³”, diz ironicamente o escritor. Ainda com relação a essa morte além da morte, nessa obra macedoniana aparece a figura do Olvidador, que era o único a carregar a coragem e a soberba de querer que a imagem dele morresse na mente dos outros juntamente com sua existência: “muerte más temida que la personal, quizá porque todos sentimos que no hay la muerte personal. La muerte que hay en los olvidos es la que no ha llevado al error de creer en la muerte personal⁴⁴”.

No romance de Piglia, a negação da morte / esquecimento não se restringe a Elena, ela se expande, porque, como máquina, ela reproduz e multiplica o que está em seu interior, sua programação. A expansão que vai do pessoal ao coletivo é constante em *La ciudad ausente*, tanto no que se trata da perda, como no que se trata da memória. O luto pela perda de Elena multiplica-se em diversas narrações que tratam, cada uma a sua maneira, de uma ausência, enquanto que a recuperação e resguardo de sua lembrança, para vencer o que está além de sua morte, converte-se na missão de recuperar e resguardar a memória de uma *polis*, metonímia de toda uma sociedade, em vias de atingir a deterioração plena pelo risco que corre a memória coletiva. Narra-se para fugir do que está além da morte: o esquecimento e as versões de uma memória falsa difundida pelo poder estatal que pretende difundí-lo⁴⁵. Assim, a máquina projetada para anular a morte de Elena e preservar sua lembrança converte-se, ao final do desenvolvimento de sua programação, em uma máquina de combater o esquecimento e preservar memórias, a sua própria, a dos ausentes e a de toda uma sociedade.

O Macedonio intertextual havia confessado a Russo: “Que yo piense en ella [Elena] es natural, pero que ella piense en mí ahora, después de muerta, es algo que me entristece profundamente” (LCA, p. 153). Macedonio, melancólico pela perda não superada, cumpre luto pelo luto de Elena⁴⁶. Um luto que ao final do romance sabemos realmente existir, quando a máquina finalmente assume uma voz em primeira pessoa e se põe a falar do amado. O Macedonio intertextual chorou a perda de Elena e ela chora a dele. Ambos os lutos surgem

⁴³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica: Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, coordinadores. 2ª Ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALCA XX, 1996. p. 40.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cf.: AVELAR, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”. *Modern language Notes*, vol. 110, N° 2, Hispanic Issue. Mar., 1995, p. 425.

⁴⁶ *Idem*. *Alegorias da derrota*. p. 136.

como desencadeadores de narrativas. Mas, nem o narrar de Macedonio que resguardou Elena no *Museo de la novela de la Eterna* e em um mundo rodeado de palavras de *La ciudad ausente*, tampouco o de Elena convertida em máquina e em narradora restituem a perda ou os livram do sentimento de pesar.

Se a restituição é impossível e o sofrimento se mantém, por que narrar então? Porque somente narrando se recupera e se preserva a memória do objeto perdido⁴⁷ e porque é o que resta a fazer para se alcançar o que ainda é viável: a experiência⁴⁸. Lembremos, o projeto de Macedonio não é pela recuperação, é pelo não esquecimento, a morte além da morte.

Tanto *La ciudad ausente*, como diversos contos no interior do romance, contróem-se segundo diversas tentativas de restituição da perda, mesmo sabendo que esta é ilusória ou insatisfatória. Narra-se a perda, mas não no sentido nostálgico de apegar-se ao perdido ou em direção a sua recuperação, que se sabe impossível, senão a experiência da ausência e a constatação de que a restituição plena é inalcançável. No reconhecimento da impossibilidade de restituição se encontraria seu gesto mais repositivo⁴⁹ e desafiador: a resistência à perda e o que se segue a ela, o esquecimento. Assim, nos textos em que está contida a narração da perda, a saber, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena”, ocorre a narração de alguma perda, a perda da identidade do jovem gaucho, a perda da própria vida, a perda de um amor de infância e a perda da linguagem, respectivamente. Nas quatro histórias há também a tentativa de narrar certa recuperação, sempre precária e instável, pois sempre construída sobre uma lacuna impossível de ser preenchida perfeitamente.

Antes de passar à leitura dos contos citados, no capítulo seguinte é analisado o início da programação da máquina macedoniana de narrar, que a possibilitará gerar histórias, e que relações tem esse processo com uma determinada tradição narrativa argentina.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 145

⁴⁸ Cf. MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio, Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, disponível em: <http://www.philosophia.cl/>, p. 9.

⁴⁹ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 145.

PARTE II – A programação de uma escrita

1 Programação, poética

- ¿Qué es ser una máquina? –preguntó el doctor Arana.
- Nada –dijo ella–. Una máquina no es; una máquina funciona.
Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 68

A figura de escritor e de inventor se confundem e se equivalem em *La ciudad ausente*. Russo, ao final do romance, mostra a Junior um filme no qual aparece Macedonio e lhe diz: “Ese hombre, lo ve, fue un poeta, un filósofo y un inventor” (LCA, p. 155). Na verdade, está ele modificando a despedida de Borges ante a tumba do Macedonio real: “Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández⁵⁰”. Russo, o único inventor *stricto sensu* de todo o romance, diz que inventar uma máquina é fácil, “si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior” (LCA, p. 140). Exemplo de sua afirmação é sua invenção da máquina de xadrez construída a partir de um relógio, cujo mecanismo era semelhante ao que fazia outros autômatas no romance funcionar. Por isso, acredita ele, é tão impressionante a invenção de Richter, – referindo-se provavelmente ao personagem real Ronald Richter (o primeiro nome do físico nunca é revelado no romance) – quem, como seu homônimo ficcional, enganou Perón vendendo-lhe o segredo da bomba atômica⁵¹:

[Richter] le construyó a Perón una fábrica atómica sólo con palabras, con la sola realidad de su acento alemán. Le dijo que era un científico atómico que tenía el secreto de la bomba y Perón se lo creyó y cayó como un chorlito y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron. (LCA, p. 140)

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis. “Macedonio Fernández 1874-1952”. p. 145.

⁵¹ A história argentina conta que tal projeto foi batizado de *Proyecto Huemul* em referência à ilha argentina onde estavam sendo construídas as instalações para a fusão a frio. O evento histórico em si parece um conto de Borges ou da máquina de narrar de *La ciudad ausente*: concluídas as instalações e dissimulados os testes, Richter chegou a informar a Perón que os experimentos andavam bem e eram um sucesso, o que fez o general anunciar, em 1951, que em pouco tempo cada argentino receberia em casa energia nuclear em recipientes semelhantes a garrafas de leite. Tudo, logicamente, era uma farsa, mas era tarde, o governo já havia gasto milhões na construção de instalações que não serviam para nada. Cf.: GIMÉNEZ DE CASTRO, Guillermo. “La quimera del átomo”. *Revista EXACTamente. Año 10. N° 31, diciembre 2004*. Buenos Aires: Facultad de ciencias exactas y naturales - UBA. (p. 26-8)

Segundo Russo, Macedonio estava convencido de que os políticos acreditam nos cientistas (Perón-Richter) enquanto os cientistas nos romancistas (Russo-Macedonio, mas também os físicos que batizaram de *quark* a partícula básica do universo em homenagem ao *Finnegans Wake* e Einstein grande leitor de Hermann Broch) e que para se criar uma nova realidade era preciso usar a ciência aplicada à narração. Daí o trabalho conjunto de Russo (um cientista), com Macedonio (um escritor) na criação de uma máquina de narrar que seria o projeto-síntese dos dois.

Porém, neste projeto, o técnico é aproveitado para desconstruir-se a si mesmo, uma vez que é “producto, con consecuencias positivas, de una imaginación que lo excede y lo traiciona como tal, ya que la Máquina es un invento sólo pensable desde el amor, y por supuesto un imposible fáctico⁵²”. Em *La ciudad ausente*, o técnico surge como canal de forças afetivas que serão resguardadas na máquina de relatos, com todas as narrativas desta surgindo em decorrência de uma força afetiva maior: o sentimento de pesar de Macedonio pela morte da amada.

Porém, Elena não pode voltar à vida deixando todo o resto morrer. Assim, converte-se em um memorial de narrativas apócrifas, impessoais, que garantem a preservação daquilo que está além da partida dos que morreram: suas memórias. A mulher-máquina Elena passa de lembrança do amor perdido de Macedonio e resistência à perda à guardiã da memória e como combatente das “experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (LCA, p. 143). No entanto, esse processo não se dá abruptamente, há entre um ponto e outro o desenvolvimento de uma “programação”. A existência da máquina de narrar revela-se então ao mesmo tempo sentimental, literária e política⁵³.

A nova existência de Elena, porém, não se dá como máquina, senão como narradora, porque só no narrar ela pode existir e atuar como um organismo vivo⁵⁴. Ela está viva porque narra, diria Russo. Sendo a narração uma reprodução da vida, “una réplica de la vida si la vida estuviera hecha sólo de palabras” (LCA, p. 139), só no narrar e em suas narrações a mulher-máquina se afirma como um novo ser vivente.

⁵² BRATOSEVICH, Nicolás et alii. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997, p. 110.

⁵³ Cf. FORNET, Jorge. “Memoria y complot en La ciudad ausente”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, (141-159), p. 150.

⁵⁴ Tomo essa reflexão a partir de Blanchot: “O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra”. Cf.: BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. p. 293.

Por se tratar de uma máquina de narrar, podemos interpretar sua “programação” como uma poética. Afinal, é uma poética a descrição dos processos de composição de um texto e dos componentes teóricos que o revestem. O exemplo maior é naturalmente a *Poética* de Aristóteles, na qual há um trabalho de definição e caracterização da tragédia e de seus procedimentos. Funcionando de forma análoga, está a programação de uma máquina computadorizada, um conjunto de procedimentos e instruções que determinam suas ações e o que ela produz.

Para efetivamente se desenvolver e funcionar, tanto a poética quanto a programação dependem de um código. Na poética será o código linguístico enquanto que na programação será o código fonte. O código fonte de um programa é um conjunto de linhas de texto que fornece as instruções que um computador deve seguir para executar determinadas tarefas, descrevendo por completo seu funcionamento e ações. Uma programação maquinal somente funciona se lhe forem dadas as instruções adequadas por meio do código fonte.

Uma máquina comum, porém, nunca vai além das instruções dadas por esse código. E não é este o caso da máquina de narrar, que “aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia” (LCA, p. 42). Mas se há uma razão para a máquina de relatos não parar nas instruções de seu código fonte está no fato dele estar constituído por nódulos brancos, que “Son como mitos (...), definen la gramática de la experiencia” (LCA, p. 71). Dominada esta gramática, a máquina macedoniana domina a forma como se constitui a literatura e a lembrança, ambas constituídas de palavras⁵⁵, sendo capaz então de reproduzi-las e mesclá-las.

Ao sistema que aprende a medida que funciona, a informática chama de “sistema especialista”⁵⁶. Sua origem encontra-se nas pesquisas sobre inteligência artificial e, em síntese, pode-se definir-se como “un sistema informático (hardware y software) que simula a los expertos humanos en un área de especialización dada⁵⁷”. São máquinas e programas constituídos por uma série de regras e procedimentos que analisam e reproduzem dados e que são capazes de manipulá-los e gerar respostas. A área de especialização da máquina

⁵⁵ “En el recuerdo sólo hay palabras”, diz Russo em *La ciudad ausente*, p. 155.

⁵⁶ A proposta da máquina de narrar como sistema especialista reproduzo de MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Arrabal*. N° 5-6, 2007, (p. 253-260), p. 253.

⁵⁷ CASTILLO, Enrique; GUTIÉRREZ, José Manuel e HADI, Ali S. *Sistemas expertos y modelos de redes probabilísticas*. Madrid: Monografías de la Academia Española de Ingeniería, 1998, p. 3. Disponível em: <http://personales.unican.es/gutierjm/BookCGH.html>

macedoniana será naturalmente a escrita e os dados que ela manipulará serão os nódulos brancos no interior de outras narrativas.

Até o final do romance somos levados a crer que o funcionamento da máquina é defeituoso e caótico, quando na verdade já estaria premeditado e contituído de uma programação de três fases: “No hay desperfecto ninguno, se trata en realidad de una fase, la fase 3, o área 3, estaba previsto” (LCA, p. 139). A mulher-máquina só passa a dominar totalmente a gramática da experiência, o ponto de partida de toda a narração segundo Walter Benjamin⁵⁸, quando atinge a fase 3 de sua programação. São as três fases: 1) a tradução e a recriação de narrativas por esse meio, 2) a recopilação e narração a partir de núcleos narrativos e 3) a incorporação do que acontece na sociedade e de histórias pessoais.

2 Fase 1: Traduzir

Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias.

Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 41-2

A primeira fase da programação da máquina de relatos está baseada na tradução, que será o primeiro passo para que a máquina aprenda a narrar. Para tanto, a escolha da primeira obra era essencial, já que, conforme explica Macedonio-personagem, ela “anticipa todas las que siguen” (LCA, p. 41). A escolha recaiu então sobre o conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe, uma escolha que leva a cabo, literalmente, a afirmação borgeana de que “cada escritor *crea* a sus precursores⁵⁹”.

Em uma de suas tantas evocações autobiográficas, Piglia comparara livros a máquinas:

Me acuerdo que daba vuelta alrededor de los libros que me gustaban y lo que me intrigaba siempre era: ¿cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar⁶⁰.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “O Narrador - Observações acerca da obra de Nicolau Leskow”. Trad. Modesto Carone. In: Walter Benjamin, *et alii. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (p. 57-74)

⁵⁹ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé editores, 2005. p. 134.

⁶⁰ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 88.

Além disso, em outras oportunidades Piglia havia tomado “texto” e “máquina narrativa” como sinônimos, como produtos de mecanismos e recursos de linguagem⁶¹. Se inventor e escritor são de certa forma equivalentes em *La ciudad ausente*, igualmente também o são suas invenções. Assim, um texto e uma máquina aparecem constantemente em uma rede de relações que as aproximam, com um texto sendo interpretado como uma máquina e esta como um texto. Dessa forma, se para Russo, um inventor, é fácil criar uma máquina a partir das peças e mecanismos de outra, procedimento análogo será dado à criação de textos pela máquina de narrar, que criará novos textos a partir de outros com os quais teve previamente contato.

De acordo com Silviano Santiago, a partir da leitura de *S/Z* de Barthes, as leituras de muitos escritores “se explicam pela busca de um texto escrivível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização da sua própria escritura⁶²”. Leyla Perrone Moisés diz que essa busca é por uma energia ativa que garanta a quem se propõe a escrever “o prosseguimento de seu próprio trabalho e da escrita literária em geral⁶³”.

A máquina repetiria uma prática da literatura, que para Piglia (e Borges e muitos outros escritores), se resolveria nos usos e nas formas de apropriação da mesma, dando a essa apropriação um valor de uso⁶⁴. A obra apropriada é então recriada, sendo-lhe atribuída novos sentidos no jogo de releitura e reescrita:

Si leer, entre otras cosas, consiste en reunir textos, dando lugar a una actividad constructiva, a una especie de escritura, lectura y escritura son actividades inseparables. Por su parte Piglia destaca el interés lector que caracteriza a la formación de un escritor. A su entender, la primera marca en el aspirante a escritor es el tipo de relación particular que tiene con la lectura de otros textos (...). En la práctica de leer están las marcas de una escritura posible, señalar un recorrido de lectura representa delinear una zona de pertenencia literaria⁶⁵.

A formação de Elena-máquina como narradora estaria fundada então primeiramente na reunião de textos ideais capazes de fundar sua escrita, escolha que recairá sobre o “William Wilson” de Poe como texto iniciático, que será transformado e recriado como “Stephen

⁶¹ Veja-se na entrevista concedida a mim em anexo, em PIGLIA, Ricardo. “Borges: El arte de narrar”. *Cuadernos de Recienvenido* n°12, FFLCH-USP, São Paulo: Humanitas, 1999, p. 16 e em “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 107.

⁶² SANTIAGO, Silviano. “O Entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 22.

⁶³ PERRONE MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11.

⁶⁴ Cf.: GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. Medellín: La carreta literaria, 2008, p. 89. e FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 20.

⁶⁵ GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 66.

Stevensen” dentro de um procedimento que é referido dentro de *La ciudad ausente* como “tradução”, mas que se apresenta como recriação do texto traduzido.

O autor modelo deste processo será Jorge Luis Borges, cuja obra retoma a idéia da narrativa que se constitui a partir de outras narrativas e na qual importa menos o resultado final do que foi narrado que o engenho e a forma como ele foi composto⁶⁶. Por isso destaca Júlio Pimentel Pinto a importância da memória para Borges, para quem ela nunca significou somente conteúdo de discussão e foi principalmente

mecanismo de elaboração textual, base de constituição de representações comprometidas em maior ou menor grau com o verossímil. Memória que vaza do conteúdo dos textos para o ofício em si de escrever. Para Borges, o memorioso – não apenas por ser cego e poeta –, a memória é o recurso máximo de conformação da escritura, é o princípio mobilizador do ofício da representação⁶⁷.

É comum da crítica, a exemplo do citado trabalho de Júlio Pimentel Pinto e do de Emir Rodríguez Monegal, apontar que Borges, como autor, é, antes de tudo, um fervoroso leitor para quem a produção literária não pode ser criação, invenção ou escritura, senão repetição, redação e leitura. Por conta disso, conclui Monegal, que a poética borgeana é, “decisivamente, uma poética da leitura”⁶⁸. O universo borgeano acaba por constituir-se, portanto, como um universo da reescritura, “baseada na utilização de textos alheios e na recondução dos próprios trabalhos”⁶⁹.

Um texto de Borges surge então como um dos tantos caminhos tomados no jardim das possibilidades, apresentando-se antes como variação que como pura cópia. “Numa espécie de poética das variantes, Borges trabalha as matrizes que fundam seu(s) texto(s) sempre de forma desigual, alterada”⁷⁰. Um conto exemplar desse tipo de “tradução” executada por Borges é o texto “La trama”, recolhido em “El hacedor”, no qual em poucas linhas Borges reconta o assassinato de César, ou melhor, o evento do grito “¡Tú también, hijo mío!” – recolhido antes por Shakespeare e Quevedo –, trasladando-o à *pampa gaucha* de séculos depois:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y

⁶⁶ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1995, p. 137.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 22.

⁶⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 122.

⁶⁹ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo...* p. 182.

⁷⁰ *Ibidem*. p. 178.

lenta surpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena*⁷¹.

No breve conto, o reconhecimento por César de que um de seus assassinos é “su protegido, acaso su hijo”⁷² repete-se na morte de um *gaucho*, assim como uma exclamação patética da vítima. De acordo com Júlio Pimentel Pinto:

Reproduz-se, enfim, o mesmo ato, o mesmo gesto, atravessados por dezenove séculos, que não impedem a reprodução *quase* igual da trama que mata o romano. Mas é *quase* igual. As palavras ditas têm ressonância idêntica, assim como o ato ou a surpresa do emboscado, mas a justificativa é desigual: no primeiro, é um ato político; no segundo, é uma forma de compulsão do destino, carente de alguma motivação que lhe seja externa, mas justificada por si mesma, validada, pela necessidade imperiosa do repetir. Da mesma forma, a vida ao redor é outra, a simetria dos atos é rompida pela diferença dos tempos, a assincronia que *agrada ao destino* tanto quanto as *repetições e variantes*⁷³.

Outros exemplos de variações executadas por Borges podem ser encontrados em “La casa de Asterión”, versão borgeana do mito do minotauro de Creta (que lemos no capítulo 4 desta parte), em “El aleph” que traz em seu interior referências deslocadas da *Divina comédia* ou mesmo em “El fin” em que Borges volta ao *Martín Fierro* de Hernández para narrar uma vingança inexistente no poema.

Caminhando lado a lado a sua poética da leitura, está em Borges a prática de uma poética das variantes⁷⁴, que diz que tudo é reprodução de alguma outra coisa, fadada a desvios convenientes conforme o tempo e lugar em que são lidos, escritos ou vividos. Seguindo novamente Júlio Pimentel Pinto:

A escrita, então, em tal lógica, é repetição e diferença: remete-se, em fundamento, ao já dito, ao já escrito; por outro lado, desvia-se, pela teia da textualidade, de sua origem, entendida aqui como conjunto de referências que suportam pessoas e livros. Origem como todo, local de remissão inevitável do escritor que, ao recompô-lo, revela sua possibilidade de variação, ou seja, origem como textos, repertório ou biblioteca, mundos em estado de contínua reescritura⁷⁵.

O próprio processo de reescritura que críticos como Raphaël Lellouche⁷⁶ ou Sergio Waisman⁷⁷ chamam de “tradução”, a produção de um texto a partir de outros textos. Aquele contudo não se constitui como mera cópia, senão como uma outra obra. Em “Pierre Menard,

⁷¹ BORGES, Jorge Luis. “La trama”. *El hacedor*. Madrid: Alianza editorial, 1972, p. 24.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo...* p. 179.

⁷⁴ Definição de PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*. p. 180.

⁷⁵ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*. p. 180.

⁷⁶ *Apud* PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*. p. 183

⁷⁷ WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. (p. 55-64)

autor del Quijote” funda-se uma espécie de manifesto que clama que o texto final não seja considerado mera cópia; o Pierre Menard borgeano

No quería componer otro Quijote – lo cuál es fácil – sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes⁷⁸.

Pierre Menard no conto de Borges vive “entre o amor e o respeito pelo já escrito e a necessidade de produzir um novo texto⁷⁹”. Recusa Menard a concepção tradicional da invenção artística e da liberdade na criação, que deve ser controlada pelo modelo original. Para ele, se Cervantes não rejeitou a colaboração do acaso, ao menos tinha aceitado a tarefa de construir sua obra a partir do espontâneo, recusado por Menard e Borges em favor da “aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente⁸⁰”. Silviano Santiago expande essa afirmação a outros escritores latino-americanos, dentre eles brasileiros do movimento antropofágico. Afirma o crítico:

A literatura, o jardim; o trabalho do escritor – a escolha consciente diante de cada bifurcação e não uma aceitação tranqüila do acaso da invenção. O conhecimento é concebido como uma forma de produção. A assimilação do livro pela leitura implica já a organização de uma práxis da escritura⁸¹.

Se a literatura é feita de versões, a “tradução” executada por Borges e por Menard é um de seus mecanismos fundamentais. Uma nova “tradução” transfere o texto para outro tempo e lugar, criando um novo horizonte de leitura e de entendimento. São nestes termos que se diferencia *El Quijote* de Menard do de Cervantes, chegando aquele a ser, diz ironicamente o conto de borges, considerado superior pelo leitor do século XX: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico⁸²”. Na continuação do texto se dispõe Borges a cotejar ambos *Quijotes* e a explicar o porquê dessa afirmação. A seguir um dos argumentos a favor de Menard:

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo,):
 ... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.
 Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:
 ... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

⁷⁸ BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. 52. (p. 47-59)

⁷⁹ SANTIAGO, Silviano. “O Entre-lugar do discurso latino-americano”. p. 25.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. p. 56.

La historia, “madre” de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –“ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”- son descaradamente pragmáticas⁸³.

Ao colocar os dois *Quijotes* lado a lado, ao mesmo tempo em que se torna visível a idêntica escrita dos dois, anuncia-se a paradoxal impossibilidade de sua igualdade, porque a completude do texto, no fim das contas, está condicionada por sua leitura e interpretação e pelo próprio espaço e tempo no qual elas se realizam⁸⁴.

Explorando as possibilidades da reescrita, Borges restabelece o sentido de suas leituras e influências e acaba por construir uma tradição na qual ele próprio inventa seus precursores. O texto chave para entender isso encontra-se em seu clássico “Kafka y sus precursores”, no qual Borges defende que cada autor nos obriga a reler a literatura precedente:

En el vocabulario critico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro⁸⁵.

Para Borges, o sucessor não apenas revela seus precursores, como também os une no interior de uma tradição construída pelas leituras e pelos usos que fez delas. Tradição esta que deve ser entendida, em sua constituição, por meio das influências que fazem do texto o eco de outros textos. Por isso a importância conferida por Borges a suas leituras, fonte de suas “traduções”.

Herdeira de procedimentos borgeanos, a mulher-máquina de *La ciudad ausente* será aquela que como o autor de *El aleph*, escreve executando processos de “tradução”. Em uma troca de e-mails entre Ricardo Piglia e Roberto Bolaño, publicada há alguns anos, disse Piglia que um tradutor é um molde estranho de escritor, ao que Bolaño complementaria dizendo que só um grande autor pode traduzir outro e que é todo grande tradutor uma espécie de autor invisível⁸⁶. Se por um lado a tradução executada pela máquina de relatos distancia-se do que se entende comumente por tradução – para, como nos moldes borgeanos, realizar-se como a

⁸³ *Ibidem*, p. 57.

⁸⁴ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*. p. 188. Para mais detalhes sobre a questão da tradução em “Pierre Menard...” ver ARROJO, Rosemary. “‘Pierre Menard, autor del Quijote’: esboço de uma poética da tradução via Borges”. *Tradução & Comunicação* nº. 5, dez/1994, p. 75-90.

⁸⁵ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. p. 134. Essa idéia aparece também em “Nathaniel Hawthorne” do mesmo livro (p. 79): “Wakefield [de Hawthorne] prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica”.

⁸⁶ BOLAÑO, Roberto; PIGLIA, Ricardo. “Histórias extraordinárias”. Trad. Sérgio Molina. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 12 de setembro de 2004.

produção de um texto totalmente novo –, na execução desta tarefa, a mulher-máquina impõe-se como autora, com a “tradução” apresentando-se como primeiro passo para essa sua formação. Nesse sentido, qual o motivo da escolha do “William Wilson” como texto de tradução iniciático e de Poe como seu precursor? A seguir, nos propomos a responder tal questão.

2.1 Entra Poe, sai outro Poe

A escolha de Poe como precursor de Elena estava claro desde os primeiros esboços do romance, como nos revela uma das primeiras notas de *La ciudad ausente* datada de 1984. Escreve Piglia: “programan Poe: sale ‘otro’ Poe⁸⁷”. A opção por um conto de Edgar Allan Poe como texto escrevível passa pelos seguintes motivos: 1) graças a ele estabeleceram-se as estratégias modernas do conto, as quais foram arroladas em ensaios e aperfeiçoadas em suas narrativas curtas que logo constituíram-se como um modelo seguido e admirado; 2) a criação do que Piglia chama de uma espécie de “máquina narrativa⁸⁸”: o esquema da narrativa policial; 3) A fundação das bases de um método analítico que ressoaria em seus contos de raciocínio e em seus ensaios sobre composição a partir da análise (desconstrução) de uma máquina no ensaio “O jogador de xadrez de Maelzel”; e 4) porque uma vez que o projeto inicial era por uma máquina que vertesse um texto de uma língua para outra, o duplo ficcional de Macedonio não poderia inserir um texto próprio e no mesmo idioma, por isso a escolha pelo norte-americano Poe, cuja presença, em mais de uma oportunidade, o Macedonio Fernández extratextual sentiu em sua escrita, chegando até mesmo a declarar-se um “duplo” de Poe.

Poe foi um dos que mais bem inventariaram as particularidades do conto, diferenciando-o do capítulo de um romance e de outras narrativas curtas. Além disso, foi o primeiro a impor regras para o conto a partir de sua teoria da unidade de efeito, o que não deixa de ser a descrição de uma programação de como um conto deve funcionar, esta “verdadeira máquina literária de criar interesse”, como bem expôs Cortázar⁸⁹. Em sua teoria

⁸⁷ PIGLIA, Ricardo. “La ciudad ausente (primeras notas)”. In: PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*, p. 251.

⁸⁸ Palavras de Ricardo Piglia na entrevista em anexo.

⁸⁹ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 122-123.

da unidade de efeito, Poe concentra-se no princípio de que o texto deve causar uma reação no leitor. O desafio está em fazer com que o texto dure exatamente o tempo que dura o efeito no leitor, o tempo de uma sentada. Por isso, para ele, um conto para ser eficaz depende de sua intensidade como acontecimento puro e todo comentário ao acontecimento em si deve ser suprimido para que a unidade de efeito se mantenha⁹⁰. Poe não compartilha da idéia romântica da arte como empreendimento metafísico⁹¹. Ao invés disso reforça a idéia do texto como um empreendimento consciente e material,

produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo⁹².

Assim, o conto seria um meio físico pelo qual se comunica uma idéia (sua representação textual) e também seus efeitos no leitor.

Além de inventariar os efeitos para tornar um conto uma “máquina literária de criar interesse” é dada a Poe a paternidade pelo gênero policial, outra “máquina narrativa” que deve funcionar segundo engrenagens específicas. Em linhas gerais, uma narrativa policial apresenta um crime e alguém disposto a desvendá-lo segundo métodos analíticos. Ainda que essa premissa possa colocar diversas obras anteriores a Poe dentro da classificação de narrativa policial, tais como o *Édipo Rei* de Sófocles ou o *Zadig* de Voltaire, é com “Os crimes da rua Morgue” de Poe que se funda a narrativa policial clássica e o estereótipo de seu protagonista, o herói analista (ou detetive, ainda que esta denominação só surgisse mais tarde). “Os crimes da rua Morgue” conta a história de dois assassinatos aparentemente insolúveis até a interferência de Auguste Dupin, que desvenda o mistério usando sua inteligência e métodos analíticos. A “máquina narrativa” do gênero estava inventada, funcionando a partir da articulação de duas grandes engrenagens: a história do crime (protagonizada pelo criminoso) e a história de sua resolução (protagonizada pelo detetive)⁹³. Esse esquema fundaria, segundo Ricardo Piglia, uma “máquina narrativa” na medida em que “uno puede poner su escritura ahí adentro y escribir relatos policiales⁹⁴”.

⁹⁰ Cf.: *Idem*. “El poeta, el narrador y el crítico”. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ensayos y criticas*. p. 34-5.

⁹¹ Cf.: *Ibidem*, p. 15.

⁹² GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002, p. 34.

⁹³ Cf. TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial”. *As estruturas narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 96.

⁹⁴ Palavras de Ricardo Piglia na entrevista em anexo.

Quando Poe busca esquemas (constrói “máquinas narrativas”) para seus mais diversos textos estaria buscando uma alternativa aos fundamentos metafísicos de composição dos românticos europeus. Nessa busca acaba por tratar o texto como um mecanismo, veja-se, por exemplo, o desmonte de “O corvo” em “Filosofia da composição”. Propõe Poe nesse texto mostrar o “modus operandi” de sua composição:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a *precisão e a seqüência rígida de um problema matemático* (grifo meu) ⁹⁵.

Em “Filosofia da composição” Poe propõe que o escritor é livre para selecionar e usar modos específicos de composição. O resultado seria então o texto entendido como um mecanismo complexo composto por partes intercambiáveis⁹⁶. Outro exemplo da visão de Poe do texto como mecanismo pode ser encontrado na correção de Poe da *Gramática Inglesa* de Gould Brown. Poe refuta a definição deste sobre o que é a versificação: “Versificação não é a arte de arranjar”, como diz Brown, senão, para Poe, “o próprio arranjo”⁹⁷.

Não só em “Filosofia da composição” e “Análise racional do verso”, como também em “O princípio poético” e outros textos teóricos e críticos, Poe convida o leitor a ver as “rodas e engrenagens” que operam dentro do texto pensado como um mecanismo⁹⁸, operado com a “ferramenta” do estilo⁹⁹.

As normas composicionais que Poe apresenta nada mais são que uma “programação” para seus textos, cujos recursos os transformam em verdadeiras “máquinas narrativas de criar interesse”, para sintetizar as definições de Cortázar e Piglia. Se isso já atestaria a escolha de Poe como precursor da máquina de relatos em *La ciudad ausente*, não podemos ignorar um texto que aproxima ainda mais a obra de Poe do romance: “O jogador de xadrez de Maelzel”, no qual encontra-se a desconstrução e análise do possível funcionamento de uma falsa máquina enxadrista da época de Poe¹⁰⁰. O jogador de xadrez de Maelzel, também conhecido

⁹⁵ POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 103.

⁹⁶ Cf.: CORTÁZAR, Julio. “El poeta, el narrador y el crítico”. p. 24.

⁹⁷ POE, Edgar Allan. “Análise racional do verso”. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 117.

⁹⁸ BENESCH, Klaus. “Do machines make history? – Edgar Allan Poe and the technologizing of discourse”. *Romantic cyborgs; authorship and technology in the American Renaissance*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2002, p. 101.

⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. “Edgar Allan Poe”. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*, p. 13.

¹⁰⁰ Importante recordar que autômatas e homens-máquinas que desempenhassem papéis humanos foram um tema caro aos escritores oitocentistas contemporâneos de Poe, tais como a autômata Olimpia de “O homem de Areia” de E.T.A. Hoffmann (1817), o *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) e o “Maître Zacharius” de Julio Verne (1854).

como “o turco”, foi uma famosa farsa que simulava jogar xadrez. “O turco” tinha a forma de uma cabine de madeira com um manequim vestido com túnica e turbante junto a ela. A cabine tinha portas que abertas revelavam um mecanismo cheio de engrenagens superpostas como no interior de um relógio, que quando ativado supostamente movia o autômata, permitindo-lhe jogar xadrez contra qualquer adversário humano. No entanto, como foi descoberto muito tempo depois, mas que Poe já propunha em seu “O jogador de xadrez de Maelzel”, era tudo uma ilusão muito bem arquitetada. O turco pode ter sido uma farsa, mas nem por isso pode deixar de ser visto como um precursor de verdadeiras máquinas enxadristas, como a de Leonardo Tomas Quevedo de 1912 ou o computador Deep Blue da IBM, única máquina a derrotar um campeão mundial de xadrez, em 1997¹⁰¹. Russo, em *La ciudad ausente* também inventou a sua própria máquina enxadrista, que tinha a forma de um relógio de bolso:

Al abrirlo y pulsar el botón de la cuerda el cuadrante se transformó en un tablero de ajedrez magnético con fichas microscópicas que se reflejaban ampliadas en el espejo con lente de aumento de la tapa cóncava. La primera máquina de jugar al ajedrez que se ha producido en la Argentina, dijo Russo, en La Plata, para ser preciso. Usa los engranajes y las rueditas del reloj para programar la partida y las horas son la memoria. Tiene doce alternativas por movida y con este aparatito le gané a Larsen la vez que vino a jugar el Torneo de Maestros a Mar del Plata, en 1959. Apretó el botón de la cuerda y el reloj volvió a ser un reloj. (LCA, p. 140)

Interessante e nada ignorável é o fato de a máquina enxadrista de Russo ser um relógio: a descrição do interior do autômata no ensaio de Poe remete precisamente ao interior de um, “cheio de rodas, carretéis, alavancas e outros engenhos mecânicos amontoados e apertados uns contra os outros, de forma que o olhar apenas consegue penetrar uma pequena distância através do conjunto”¹⁰². A ilusão de Maelzel dependia dessa semelhança, aproveitava-se da imagem de um mecanismo familiar (o relógio) para simular o funcionamento de outro (a máquina enxadrista).

O jogador de xadrez de Maelzel era uma ilusão mecânica que permitia a um enxadrista humano esconder-se em seu interior e dali operar a máquina; quando a cabine era aberta para mostrar ser impossível alguém se esconder em seu interior, o que se via era um sistema de engrenagens, mas que ocupava somente parte da cabine. O falso autômata manteve por um bom

¹⁰¹ Cf.: BITTENCOURT, Guilherme. *Inteligência Artificial. Ferramentas e Teorias*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p. 45.

¹⁰² POE, Edgar Allan. “O jogador de xadrez de Maelzel”. *Histórias extraordinárias*. Trad. B. Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 408.

tempo sua farsa e percorreu a Europa e as Américas por mais de 80 anos disputando partidas com vários jogadores, alguns célebres como Napoleão Bonaparte e Benjamin Franklin¹⁰³.

A tese de Poe de que a máquina de Maelzel era uma farsa partia de sua fé racional na ciência. A máquina ganhava *quase* todas as partidas, ao que Poe contesta:

Se a máquina fosse pura máquina, não seria assim; deveria ganhar *sempre*. Sendo descoberto o princípio pelo qual uma máquina pode jogar uma partida de xadrez, a extensão do mesmo princípio deve torná-la capaz de ganhar, e uma extensão maior, de ganhar *todas as partidas*¹⁰⁴. (grifo nosso)

Poe levanta a hipótese então de tratar-se de um homem habilmente oculto na caixa do tabuleiro de xadrez, apesar da ilusão de Maelzel, com suas engrenagens no interior da cabine, propor ser isso improvável.

Ainda que a análise de Poe não tenha acertado completamente o funcionamento da máquina, ao menos em sua essência o fez ao propor que o mecanismo era manipulado por um homem. Enfatiza Poe em sua análise que não só um homem estava operando a máquina, mas principalmente uma mente humana. Contudo, mais importante que o acerto¹⁰⁵ de como funcionava a máquina foi a criação de um método analítico que seria usado mais tarde em seus “contos de raciocínio”. Cortázar diz que percorrer os diferentes textos de Poe, permitiria “descubrir un valor último que ilumina transcendentemente toda la obra creadora y crítica de Poe. Llamémosle *la búsqueda del método*¹⁰⁶”. “O jogador de xadrez de Maelzel” de 1836 precede a publicação de “Os crimes da Rua Morgue” de 1841, “O mistério de Marie Roget” de 1842, “O escaravelho de ouro” de 1843 e “A carta roubada” de 1844. Diz Cortazar sobre o ensaio:

Los comentaristas concienzudos han hecho notar que en este análisis del supuesto autómatas, Poe no explicó el misterio de manera satisfactoria. De todas maneras lo explicó, y la forma en que presenta al lector los sucesivos pasos de su análisis da a estas páginas un interés extraordinario. Al *chevalier* Dupin le hubiera gustado leerlas¹⁰⁷.

¹⁰³ Cf.: OHL, John F. e ARRINGTON, Joseph Earl. “John Maelzel, Master Showman of Automata and Panoramas”. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1960), pp. 56-92, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20089262>

¹⁰⁴ POE, Edgar Allan. “O jogador de xadrez de Maelzel”. p. 419.

¹⁰⁵ Leroy L. Panek coloca “O jogador de xadrez de Maelzel” como a única falha de Poe dentro de seus textos analíticos, mas que nem por isso deixa de ser um grande predecessor de narrativas que virão. Cf.: PANEK, Leroy L. “‘Maelzel’s chess-Player’, Poe’s first detective mistake”. *American Literature*, Vol. 48, No. 3 (Nov., 1976). Duke University Press, pp. 370-372. Artigo disponível em <http://www.jstor.org/stable/2924872>

¹⁰⁶ CORTÁZAR, Julio. “El poeta, el narrador y el crítico”. p. 24

¹⁰⁷ *Idem*. “Notas”. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ensayos y criticas*. p. 315

Algumas passagens da análise de Poe em “O jogador de xadrez de Maelzel” parecem ter sido escritas pelo próprio Dupin, personagem que só surgiria anos depois da publicação do ensaio. A análise de uma máquina daria a Poe então o método para a constituição de seus contos de raciocínio (a definição de histórias de detetive ou narrativas policiais só surgiria mais tarde). Por fim, o próprio ensaio pode ser lido como uma investigação uma vez que propõe a resolução de um “crime”: a farsa arquitetada por Maelzel.

Uma observação a mais sobre “O jogador de xadrez de Maelzel”: o texto foi reescrito por Poe a partir de outros artigos, um deles “primitivamente publicado num semanário de Baltimore, ilustrado com gravuras, e tendo como título *Uma tentativa de análise do autômato jogador de xadrez do senhor Maelzel*”¹⁰⁸. Poe considerava justa a análise deste texto, porém chegar a uma conclusão clara a partir dela era impossível por causa da “péssima composição e da insuficiência das remissões”¹⁰⁹. Não é difícil encontrar aí pistas de seu futuro ensaio “Filosofia da composição” de 1846, no qual Poe exporá a necessidade de uma obra ser escrita somente depois que o autor tenha decidido seu desenlace e o efeito que deverá causar, como um projeto racional e bem articulado. “O jogador de xadrez de Maelzel” seria, portanto, uma reescritura de textos prévios que analisavam o caso da máquina enxadrista¹¹⁰. Reescritura que a máquina de narrar de *La ciudad ausente* também executará em suas traduções e reproduções de textos.

A partir da desconstrução de uma máquina pelo texto (o ensaio “O jogador de xadrez de Malzel”), Poe desenvolverá um método analítico e as bases de suas regras composicionais, ambos elementos constitutivos da “programação” de seus textos, suas “máquinas narrativas”. Diferente de Poe, mas partindo dele, o Macedonio intertextual de *La ciudad ausente* não desconstrói uma máquina para narrar, senão que constrói uma que o faz a partir da desconstrução de uma “máquina narrativa” de Poe (seu “William Wilson”), esta, por sua vez, construída segundo uma programação fundada sobre as bases da desconstrução de uma (falsa) máquina. Parte-se da desconstrução para construir: está aí a essência da programação da máquina de relatos, sempre regulada por movimentos de desconstrução/reconstrução do texto, ou para aproveitar o termo usado no romance, desagregação/agregação. Russo diz que inventar uma máquina é fácil, “si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas” (LCA, p. 140), seu exemplo é a máquina de xadrez que

¹⁰⁸ POE, Edgar Allan. “O jogador de xadrez de Maelzel”. p. 413.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Cf.: BENESCH, Klaus. “Do machines make history?”. p. 115.

inventou a partir de um relógio, mas, como vimos, o procedimento é análogo ao da construção de “máquinas narrativas”. Voltaremos ao tema mais adiante.

La ciudad ausente parece propor uma nova “duplicação” de Poe em sua versão de Macedonio Fernández. O Macedonio autor de *Museo de la novela de la Eterna* já havia assumido essa condição no “Prólogo a mi persona de autor”, no qual confessa: “Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez¹¹¹”. A vez anterior a que ele se refere foi a composição do poema “Elena Bellamuerte”, “me sentía Poe en sentimiento¹¹²”, diz. Como elemento comum às três “duplicações” de Poe em Macedonio, tem o romance e poema deste e *La ciudad ausente* de Piglia o projeto de manter viva a lembrança da amada morta. Em uma nota à passagem citada de *Museo de la Novela de la Eterna*, Ana María Camblong comenta que é possível perceber uma convergência estilística entre Macedonio e Poe, “tal vez de tono poético con Poe; se podrían postular los siguientes aspectos: el acento patético, el aura enigmática y el asedio misterioso y bello de la muerte¹¹³”.

É possível observar em vários contos de Poe sua obsessão pelos limites entre a vida e a morte e a distinção, nem sempre clara, entre as duas. Benesch¹¹⁴ propõe vários exemplos, em diferentes esferas, nas quais a relação vida e morte se apresenta, seja textos em que a morte foi suspensão (“Fôlego perdido”, “Uma história das montanhas Ragged”, “O homem que foi desmanchado”), em que a morte foi vencida, ainda que simbolicamente (“Ligéia”, “O retrato oval”, “Eleonora”), ou ainda a experiência do horror de ser enterrado vivo (“A queda da casa de Usher”, “O enterro prematuro”, *O relato de Arthur Gordon Pym*) e cenas de mortes metafóricas (“O poço e o pêndulo”, “O caso do Sr. Valdemar”, “Uma descida no Maelstrom”).

Enfrenta tanto o Macedonio real como sua versão fictícia o imperativo de uma morte, a da amada. Em capítulo precedente vimos que tudo o que ambas as versões fizeram esteve destinado a fazer a mulher perdida presente, seja a máquina de relatos dentro do romance de Piglia, seja a escrita do *Museo de la novela de la Eterna* fora dele. Em ambos os projetos, as duas versões de Macedonio buscavam desvincular a amada de seu corpo morto. Assim, converteu-a na Bellamuerte do citado poema, na Eterna do *Museo* e na máquina de relatos de *La ciudad ausente*, alcançando nos três empreendimentos o que o Macedonio Fernández real chamou de “la

¹¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. p. 35.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, nota b

¹¹⁴ Cf.: BENESCH, Klaus. “Do machines make history?”, p. 99.

liberación de la noción de muerte”, porque, segundo ele, “la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal” desde que “no ligado su destino al de su cuerpo¹¹⁵”.

Segundo vimos acima, se a escolha de Poe como autor-precursor estava clara desde o início, não o estava a escolha de qual texto dele seria o primeiro a ser traduzido pela mulher-máquina Elena. Em uma primeira e breve versão de *La ciudad ausente* publicada pelo jornal Clarín de 7 de março de 1985¹¹⁶, lê-se; “En esto hay gato encerrado: el gato de Poe metido en la máquina de Macedonio. ¿O no empezaron por ahí? El gato de Poe¹¹⁷”, referindo-se claramente não ao “William Wilson”, senão ao conto “O gato preto” (ambos recolhidos no livro *Histórias extraordinárias*). Mesmo sendo “O gato preto” um dos contos mais famosos e analisados do escritor norte-americano, é no “William Wilson” que se encontra um tema multiplicador e a partir do qual se multiplicarão as narrativas da máquina: o tema do duplo.

2.2 William Wilson, Stephen Stevensen e seus duplos

los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

Ainda que “William Wilson” aparente ser relativamente extenso, uma vez que compreende a vida do personagem título de sua infância até a vida adulta, o ritmo de seus primeiros parágrafos é tal que leva ao leitor uma sensação de aceleração, que acaba por criar o desejo por saber a verdade, e o faz ler o conto em um tempo mental inferior ao tempo físico que a leitura consome¹¹⁸. A manutenção da unidade de efeito decorre daí e do fato de o narrador percorrer a trajetória de sua vida sem nunca fugir ao elemento chave do conto: sua relação com seu duplo, com tudo o que está ao redor disso sendo narrado de forma a destacar e a reforçar o conflito decorrente dessa relação.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. p. 33-4.

¹¹⁶ Sob o título de “Otra novela que comienza”, numa referência clara e direta a Macedonio e a seu romance *Una novela que comienza*. PIGLIA, Ricardo. “Otra novela que comienza”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*. Buenos Aires, 7 de marzo de 1985, p.1-2.

¹¹⁷ PIGLIA, Ricardo. “Otra novela que comienza”. p. 2.

¹¹⁸ CORTÁZAR, Julio. “El poeta, el narrador y el crítico”. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ensayos y críticas*. p. 34-5.

No conto, o narrador se apresenta como William Wilson, mas deixa claro que não é este seu verdadeiro nome: “A página em branco, que tenho diante de mim, não deve ser manchada com meu verdadeiro nome¹¹⁹”. Mesmo apresentando seu passado libertino e de vícios ao leitor, o narrador nunca admite qualquer culpa ou responsabilidade por suas ações. Na escola, ainda durante sua infância encontrou-se com outro garoto que tinha o mesmo nome, mesma aparência e que nasceu na mesma data que o narrador, 19 de janeiro (mesma data do aniversário de Poe). O outro William logo surge como um rival nos estudos, nas atividades físicas e em popularidade. Se já não bastava a rivalidade, o duplo aos poucos começa a copiar manias, a forma de vestir e de falar do narrador. E foi na fala que o William Wilson “original” encontrou um ponto vulnerável de seu duplo: o rival “tinha no aparelho vocal uma fraqueza que o impedia de jamais erguer a voz acima de um sussurro muito baixo¹²⁰”.

Uma noite, William Wilson entra no quarto de seu duplo para pregar-lhe uma peça, porém quando se deparou com o rosto de seu rival, hesitou assustado: “Vi, sem dúvida, que eram os meus traços, mas tremia como que tomado de um acesso de febre, imaginando que não o eram¹²¹”. Após esse acontecimento saiu da escola para nunca mais voltar. Mudou-se para Eton, após ter passado alguns meses na casa de seus pais, onde levou uma vida de festas e vícios. Numa destas festas, apareceu seu duplo e o narrador logo descobre que seu rival havia saído do colégio no mesmo dia em que ele. Após algum tempo, William Wilson mudou-se para Oxford, onde novamente entrega-se à libertinagem e aos vícios, tornando-se um jogador de cartas profissional especialista em tirar proveito de jogadores mais fracos. Após meses de planejamento, marca uma partida com Glendinning, um suposto homem rico do qual Wilson pretendia tirar proveito. Glendinning perde a partida e William Wilson constata que havia arruinado a vida de um homem, uma vez que o perdedor estava longe de possuir a fortuna que imaginava Wilson. Neste momento, aparece um homem com estatura parecida a sua para denunciar, – “numa voz muito baixa, mas distinta, inesquecível”, – a forma como William Wilson ganhou nas cartas: “examinem, rogo-lhes, sem pressa, o forro do punho de sua manga esquerda e os pacotinhos que serão encontrados nas algibeiras suficientemente vastas de seu roupão bordado¹²²”. Denunciado, William Wilson é expulso de Oxford e foge, passando por várias cidades. Em todas é afrontado por seu duplo, sempre idêntico em estatura e vestuário, mas nunca sendo possível ver seu rosto. Num carnaval em

¹¹⁹ POE, Edgar Allan. “William Wilson”. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Berenice Xavier e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 85.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 93

¹²¹ *Ibidem*, p. 96

¹²² POE, Edgar Allan. “William Wilson”. p. 102.

Roma acontece o último encontro entre os dois. William Wilson já bêbado dirige-se a uma duquesa, mulher casada, quando seu duplo toca-lhe o ombro. William Wilson volta-se e como era de se esperar encontra seu duplo vestindo exatamente a mesma fantasia. Cansado do duplo interferindo em sua vida, o persegue e o mata. Nesse momento, William Wilson encara seu rival caído, sangrando, como encarasse a si mesmo em um espelho:

Um vasto espelho – em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio – erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.

Nesta última aproximação, o duplo deixou de falar com seu característico sussurrar para confundir sua voz com a do narrador:

tanto que teria sido possível acreditar que eu próprio falava, quando ele me disse:

– Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e a para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo¹²³.

William Wilson em seu gesto final renega a alteridade e essa negação tem como consequência a negação de si mesmo. É essa a história que fornecerá o modelo para as várias narrativas que se seguirão à primeira “tradução” de “William Wilson”, um conto que ao carregar a temática do duplo e a ambiguidade, torna-se um desencadeador de outros contos, vejamos porquê.

Em “Tesis sobre el cuento”, publicado originalmente em 1991, e recolhido definitivamente em *Formas breves* de 1999, Piglia defende, em sua primeira tese, que “un cuento siempre cuenta dos historias”. A arte do contista estaria então “en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario¹²⁴”. O conto clássico se resolve e o efeito de surpresa se produz, então, ao final, quando a história secreta finalmente vem à tona. Diz Piglia que

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. (...)

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento¹²⁵.

¹²³ *Ibidem*, p. 107.

¹²⁴ PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 105-6.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 111.

No conto moderno, porém, há a constante “tensión entre las dos historias sin resolverla nunca¹²⁶”. Diz ainda que o conto clássico “*a la Poe*” “Contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola¹²⁷”.

“William Wilson” encontra-se no meio caminho entre o conto clássico e o conto moderno. Seu final é ambíguo, no derradeiro confronto não há uma separação clara se se trata de uma briga com o “outro” ou de uma briga interna do narrador, se William Wilson mata o “outro” ou a si mesmo por meio de sua “consciência”. Há pistas em todo o conto que defendem os dois lados e que reforçam a ambiguidade: o “eu” (que narra o conto) e o “outro” possuem o mesmo nome, nasceram no mesmo dia, são idênticos fisicamente, entraram e saíram no mesmo dia da escola. O “eu” considera o “outro” um oponente que frequentemente confrontava seu comportamento e suas atitudes. Um “outro” que apesar de ser referido como outra pessoa poderia ser ele mesmo, afinal, confessa o “eu” que ele herdou de sua família um “temperamento imaginativo e facilmente impressionável¹²⁸”. Além disso, há situações em que podemos comprovar a existência de um só William Wilson: no colégio, suas atividades se confundem e apesar das brigas, eram os dois “inseparáveis camaradas¹²⁹”. Além disso, ao longo do conto é sempre o “eu” que se refere ao “outro”, nunca qualquer outra personagem, e todas as ações do “outro” são respostas às ações do “eu” e dirigidas a ele, o que defenderia sua condição de “consciência”. Ao terminar com o “outro”, este sentencia ao “eu” que ele também estará morto. A ambiguidade de “William Wilson” é o que lhe confere a condição de ser um conto clássico ao mesmo tempo um moderno. A resolução do conto exigida pelo conto clássico é dada com a morte do outro, com o confronto anunciado nas entrelinhas de toda a narrativa finalmente ocorrendo, mas a não resolução de qual seria a verdadeira natureza do “outro”, se é realmente um “outro” ou o próprio William Wilson mantém aberto o conflito e a dúvida. A tensão entre os duplos não se resolve nem na morte, e ao final do conto, a ambiguidade, a contradição e a duplicidade se mantêm, perpetuando o jogo de espelhos, fundado desde o início com o nome William Wilson.

Blanchot define a literatura como “a linguagem que se faz ambigüidade¹³⁰” e coloca a ambigüidade como fonte e essência da própria literatura. Como que tomando a tese de Blanchot, a máquina em *La ciudad ausente* aproveita-se da tensão não resolvida e da

¹²⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ POE, Edgar Allan. “William Wilson”. p. 86.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 92.

¹³⁰ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. p. 327-8.

manutenção da ambiguidade do texto fundacional como elemento gerador de novos relatos, esta multiplicação escapa a um só texto e multiplica-se em vários outros seguidos ao primeiro, à “tradução” de “William Wilson” para “Stephen Stevensen”:

Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. (LCA, p. 41)

A partir daí, a produção da máquina, fundada com a “tradução” do conto de Poe, com o reatar e o desatar dos nódulos brancos que o constituem e em seguida sua reordenação, não poderá mais ser pensada segundo o modelo dual com desdobramentos regulares e fixos. Essa tradução imperfeita distancia-se da constituição do original em prol do desdobramento de sua lógica de construção, num mecanismo de reduplicação infinita de histórias¹³¹. O “William Wilson” deve ser pensado então não como um modelo de duplicação, senão como um espelho frente ao qual é posto outro espelho, mas um espelho de natureza diferente ao original, que gere um desvio (pense-se, por exemplo, em um espelho curvo). Assim, o espelho frente ao espelho gerará um número infinito de reflexos, porém cada reflexo se desviará de alguma forma do reflexo anterior e do objeto original. Portanto, o espelho original, o “William Wilson”, com suas ambiguidades e o tema do duplo, ao invés de ser tomado como um modelo fixo é antes usado como uma estratégia de construção textual cujo fim é a proliferação de narrativas pela máquina de relatos.

A história inicial modificada e ramificada em tantas outras histórias, todas elas ramificáveis em outras mais, todas em débito e construídas ao redor da primeira história armam o modelo abstrato de um labirinto, esse modelo tão caro a Borges e Umberto Eco. E é precisamente este quem propõe uma classificação do labirinto em três tipos: o modelo grego, o maneirista e o rizomático. No modelo grego, o de Teseo, o “laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida”; no modelo maneirista,

si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de trial-and-error process.

Por fim, o último modelo é o rizomático, descrito por Deleuze e Guattari, “cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es

¹³¹ MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual”. *Revista de estudos de literatura*. UFMG. V. 3, out. 1995. Belo Horizonte. P. 9-19, p. 11.

potencialmente infinito¹³²”. A trama de relatos e sua multiplicação coloca *La ciudad ausente* dentro da última classificação, porém não devemos ignorar a presença dos outros modelos dentro do romance: é o Museu um labirinto de Teseu, com a figura minotaurica da máquina no centro e a cidade percorrida por Junior em um processo de *trial-and-error* o labirinto maneirista em cujas ruas, muitas sem saída, estão as pistas de sua investigação.

Rizomática não é só a trama descentrada que se arma na conjunção de todos os relatos, como também a própria tradução executada pela máquina de relatos. Uma tradução construída segundo uma estratégia de descentramento comum à construção textual do próprio Ricardo Piglia, executada segundo uma “dinâmica de transformações, acréscimos, inversões e apropriações do vasto repertório herdado da tradição¹³³”.

A tradução de “William Wilson” para “Stephen Stevensen” passa por um processo de tradução semelhante ao que Silviano Santiago observou em *62 modelos para armar* de Cortázar, no qual a tradução do significante avançava um novo significado¹³⁴. Durante esse processo de tradução há uma intervenção consciente, seja deliberada pelo imaginário do escritor¹³⁵, seja pela programação de uma máquina de relatos que tem como princípio o desvio: “Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio” (LCA, p. 98). Esse equívoco, no entanto, é deliberado, afinal como nos diz Russo, com a máquina “No hay desperfecto ninguno” (LCA, p. 139) e ela segue à risca sua programação. Estaria aí o elemento borgeano da máquina de relatos: o desvio deliberado. Seria possível, segundo Borges, ler tudo como uma nova ficção a partir de um erro deliberado. Aos casos citados anteriormente, poderíamos acrescentar a *Enciclopedia Británica*, que, lida “borgeanamente”, segundo um desvio, transportaria o leitor ao mundo de Tlön do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”¹³⁶. De acordo com Piglia, poderia-se dizer que o borgeano

consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación¹³⁷.

¹³² ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1985. p. 23.

¹³³ MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual”. p. 18.

¹³⁴ SANTIAGO, Silviano. “O Entre-lugar do discurso latino-americano”. p. 24.

¹³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 23.

¹³⁶ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé editores, 1956.

¹³⁷ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 164.

Se por um lado um dos fundamentos da arte de narrar para Piglia estaria em cifrar uma história nos interstícios de outra¹³⁸ como o discorrido em suas “Tesis sobre el cuento”, divisa-se aí também uma espécie de leitura equivocada necessária para a própria narração fundar-se:

Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas esquivas que encierran el secreto del porvenir. El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos¹³⁹.

O desvio deliberado é então a chave comum para a construção de uma narrativa, seja como procedimento externo, no qual se executa uma leitura e reescritura de intervenção sobre um texto para se gerar um novo, seja como objetivo interno que pretende-se provocar durante a trajetória (e leitura) da narrativa.

Em sua “tradução”, além de dar novos significados ao “William Wilson” de Poe, a mulher-máquina Elena incorpora outras referências e histórias a sua versão, alargando os limites da história original¹⁴⁰.

Tanto o “William Wilson” de Poe como o “Stephen Stevensen” de Elena abrem com a apresentação de seus narradores:

“Que me seja permitido, no momento, chamar-me William Wilson”

“Me llamo Stephen Stevensen”

Enquanto no conto de Poe o narrador recusa-se a revelar seu verdadeiro nome, no “Stephen Stevensen” nos é recusada outra coisa: a natureza dos atos e as intenções de Stevensen para com o protagonista, que ao contrário do “William Wilson”, não se mostra claramente como um duplo do personagem título. Sem um gêmeo explícito no interior do texto, uma das perguntas que Stephen Stevensen impõe é: “Quem é seu duplo?”. Junior, durante sua investigação, procura responder essa questão e gera a hipótese de que Stevensen seria na verdade Russo.

Stephen Stevensen é apresentado como “uno de los mayores naturalistas ingleses de este siglo, argentino por opción, descendiente de los viajeros y los investigadores europeos que vinieron a estos campos a estudiar las costumbres de los nativos” (LCA, p. 99). Seguindo os rastros de Stevensen, Junior resgata a história dos muitos cientistas que fugiram da Europa

¹³⁸ *Idem*. “Tesis sobre el cuento”. *Formas Breves*. p. 105-6.

¹³⁹ *Idem*. “Borges: El arte de narrar”, p. 10

¹⁴⁰ Cf.: MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual”. p. 18.

para a Argentina, “Estaba seguro de que uno de ellos había sido Stevensen, estaba seguro de que ése era el nombre secreto del Ingeniero que había trabajado con Macedonio en la programación de la máquina” (LCA, p. 102). Nem aliados como Fuyita ou Ana Lidia sabem a verdadeira história do engenheiro ou seu verdadeiro nome, referindo-se a ele como Richter, “el físico atómico que había engañado al general Perón vendiéndole el secreto de la bomba atómica argentina” (LCA, p. 139) ou como “un ingeniero húngaro que había trabajado con Moholy-Nagy y era uno de los mayores coleccionistas de autómatas en Europa” (LCA, p. 107), quando na verdade sempre foi argentino (LCA, p. 140) mas que quando bêbado dizia ter nascido em Montevideu (LCA, p. 107).

A figura misteriosa de Stephen Stevensen poderia ter ainda o próprio Ricardo Piglia como duplo. Stephen Stevensen é autor de *Pájaros mecánicos* e *Viaje blanco*. Além do primeiro título já remeter a um dos capítulos de *La ciudad ausente*, tem os dois títulos a semelhança de terem sido construídos segundo a mesma premissa da construção dos títulos de quase todos os livros de Ricardo Piglia: a união de um substantivo com um adjetivo que o caracteriza de forma negativa, a exemplo de *Nombre falso*, *Respiración artificial*, *Prisión perpetua*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada* e *El último lector*.

Além disso, “Stephen Stevensen” retoma e reconta “Encuentro en Saint-Nazaire”, outra história de Piglia, quem confunde sua própria história com a do narrador-protagonista do conto. “Encuentro en Saint-Nazaire”, no qual Stephen Stevensen aparece por primeira vez, foi publicado originalmente como “Une rencontre en Saint-Nazaire” pela Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire em 1989, republicado em 1995 na antologia *Cuentos morales* e por fim reinsertado de forma definitiva na bibliografia recente de Ricardo Piglia nas edições mais recentes de *Prisión perpetua*.

A nova edição de *Prisión perpetua* está dividida em duas partes, na primeira, com o mesmo título do livro, o narrador, também de nome Ricardo Piglia, fala de sua mudança com a família de Adrogué para Mar del Plata. Uma vez na nova cidade conhece um novaiorquino (mas que todos tratavam de “inglês”, assim como o suposto engenheiro húngaro de *La ciudad ausente* que todos chamavam de “russo”) que chegou à Argentina perseguindo uma mulher enquanto escrevia um romance interminável. Seu nome: Steve Ratliff, quem, nos conta Piglia, marcou sua vocação literária. Na segunda parte do livro está “Encuentro en Saint-Nazaire”, que ainda que seja um texto diferente e tenha sido publicado em outros livros e antologias, pode ser lido como uma continuação do texto anterior ou como um desdobramento deste. Esta possibilidade de leitura é sugerida pelo próprio Ricardo Piglia na nota final do livro, “Las dos

historias que componen el libro fueron escritas en 1988 y recién descubro que son, en realidad, relatos gemelos¹⁴¹”, e também em uma declaração dada quando do lançamento da última edição de *Prisión perpetua*:

Las dos [novelas breves] giran sobre la problemática de cómo fijar momentos de la propia experiencia. En realidad, todos nos contamos la historia de nuestra propia vida con la ilusión de seguir siendo el mismo. No podemos conocernos, pero sí narrarnos¹⁴².

Em “Encuentro en Saint-Nazaire”, um escritor chega a Saint-Nazaire para encontrar-se com Stephen Stevensen, também escritor. Diz Blanchot que “todo autor de autobiografia quer recuperar sua vida¹⁴³”. Sob esta perspectiva, se lido como uma narração autobiográfica de Ricardo Piglia e como continuação de “En otro país”, a primeira parte de *Prisión perpetua*, “Encuentro en Saint-Nazaire” poderia ser a busca do próprio Piglia, o escritor não nomeado, por Steve Ratliff transposto no conto como Stephen Stevensen. Piglia já havia se ficcionalizado em outras oportunidades, a exemplo de *Nombre falso* e da primeira parte de *Prisión perpetua*, cujos relatos em conjunto podem ser lidos como um único relato autobiográfico e tanto no interior do livro, como fora dele, por meio de entrevistas e conferências, o autor sugere que seja lido assim. Porém, ainda que utilize um narrador de mesmo nome e o coloque em situações vividas pelo próprio autor Ricardo Piglia, o que este faz é apropriar-se da retórica do gênero autobiográfico, para inventar para si uma tradição e para reforçar dois mitos de sua carreira como escritor: o diário que escreve desde a adolescência – do qual conhecemos poucas partes publicadas em *Formas breves* e citado em entrevistas – e Steve Ratliff, o escritor norteamericano fracassado perdido na Argentina que o iniciou na literatura norteamericana¹⁴⁴.

Externamente a La ciudad ausente, Stephen Stevensen além de remeter a uma versão ficcional do próprio Ricardo Piglia e a seu mentor inventado Steve Ratliff, poderia remeter ainda ao Stephen Dedalus de *Ulisses* de Joyce e ao escritor Robert Louis Stevenson, autor de outra obra referência sobre o tema do duplo: *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*.

¹⁴¹ PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. p. 149

¹⁴² MORÁN, David. “No podemos conocernos, pero sí narrarnos”, sostiene Ricardo Piglia. ABC.es, 20/10/2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-10-2007/abc/Catalunya/no-podemos-conocernos-pero-si-narrarnos-sostiene-ricardo-piglia_1641187356143.html

¹⁴³ BLANCHOT, Maurice. “Olhares de além-túmulo”. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 241.

¹⁴⁴ Fornet lê *Prisión perpetua* como autobiografia e como a invenção de uma no capítulo “La escritura como autobiografia” (p. 113-153) em FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. As pistas dessa autobiografia inventada já haviam sido dadas na entrevista “El laboratorio de la escrita” de *Crítica y ficción* (p. 51-62), na qual confessa Piglia: “yo me inventaba una vida” (p. 51)

Stephen Dedalus, personagem e alter-ego de Joyce em *Retrato de um artista quando jovem* e em *Ulisses*, é citado pela crítica¹⁴⁵ como uma das muitas inspirações para Stephen Stevensen. E a semelhança não se restringe ao primeiro nome: ambos viveram em Dublin, são ambos estetas¹⁴⁶, ambos abrem caminho para narrativas (o Stephen joyceano a odisséia de 16 de junho de 1904, o Stephen Stevensen todas as histórias seguidas a sua em *La ciudad Ausente*) e carrega Stevensen a “consigna de Dedalus: ‘Silencio, exilio y astucia’”¹⁴⁷. Stevensen mais silenciosa do que manifesta sobre seus planos, é um auto-exilado de Oxford (como William Wilson), que astutamente manipula teorias sobre a realidade e os atos do narrador-protagonista que vai encontrá-lo.

O nome Stephen Stevensen pode referir-se também a outro escritor: ao escocês Robert Louis Stevenson. Em sua busca pelos rastros de Stephen o narrador encontra “Un ejemplar de *Jekyll*, la última novela de Stevensen¹⁴⁸”. As referências à novela *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* e a seu autor, Stevenson, mostram-se então claras. Porém, como em Borges, que retirou um acento do nome do autor francês Pierre Ménard para criar seu “autor del Quijote”¹⁴⁹, observa-se que a alteração, ausência ou presença de uma letra nas grafias dos nomes, seja Ménard / Menard, Stevenson / Stevensen ou Jekyll / Jekyll, ao mesmo tempo em que indica um processo de apropriação, revela a impossibilidade de uma identificação perfeita entre os pares¹⁵⁰, como se igualmente eles fizessem parte do processo de “tradução”.

A identidade de Stephen Stevensen indetermina-se pela multiplicação de referências e pela fragmentação e incompletude que as caracteriza. Ao mesmo tempo em que não fica claro em *La ciudad ausente* qual o duplo de Stephen Stevensen, sua história contada em “Encuentro en Saint-Nazaire” constrói-se sobre um vasto número de duplicações e alguns paralelos com o “William Wilson”. Se, neste, é o “verdadeiro” Wilson que se sente ameaçado pelo seu duplo que o persegue por toda a vida e somente no final resolve persegui-lo para matá-lo, em “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Ricardo Piglia”, o escritor não nomeado, persegue Stephen

¹⁴⁵ Em Idelber AVELAR. “Cómo respiran los ausentes” (p. 428) e Maria Antonieta PEREIRA. *Ricardo Piglia y sus precursores*. (p. 33)

¹⁴⁶ Na entrevista concedida a nós, Piglia confessou uma certa admiração a esse tipo de personagem, citando outro esteta, o Quentin Compson de Faulkner. O personagem esteta maior de Piglia é também seu maior alter-ego: Emilio Renzi. Sobre a figura de Renzi e essa característica, recomendo a leitura do capítulo “Emilio Renzi, la creación de una estrategia discursiva” de GONZÁLEZ SAWCZUC, Susana Ines. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. (p. 115-175).

¹⁴⁷ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, p. 45.

¹⁴⁸ PIGLIA, Ricardo. “Encuentro en Saint-Nazaire”. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 85

¹⁴⁹ Cf.: BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes. “A reflexão do inverso”. *Revista USP*, n° 38. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, jun.-jul., ago. 1998. (p. 94-101), p. 97.

¹⁵⁰ Cf.: PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 35.

Stevensen seguindo os rastros deixados propositalmente por este. A mesma duplicação iniciada com o nome do protagonista do texto de Poe, repete-se no de Piglia e a cena final do encontro entre os Wilsons é recriada de forma a dar um novo fim ao “duplo”. Se no conto de Poe é um Wilson que persegue o outro e o “mata”, encarando-o ao final como se encarasse um espelho que refletisse sua própria imagem manchada de sangue, em “Encuentro en Saint-Nazaire” a morte e o espelho são outros: quando finalmente está para encontrar-se com Stephen Stevensen, “Ricardo Piglia” só encontra nos dois quartos, divididos por uma porta-espelho “abierta de par en par”, um computador ligado e em sua tela uma das mensagens enigmáticas de Stevensen. A reação do narrador é declarar então uma “morte”, o fim de sua busca, declarando-o simbolicamente no desligar do computador e no apagamento das palavras de Stevensen:

Las letras vibraron un momento en el vacío antes de desaparecer. Un punto de luz se mantuvo interminablemente en el centro de la pantalla, como un faro minúsculo alumbrando la oscuridad del mar.

Después, no quedó nada¹⁵¹.

O tema do duplo original de “William Wilson” mais que manifestar-se na relação entre os dois personagens de “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Piglia” e Stevensen, apresenta-se na estranha obsessão deste último pelo tema das duplicações. É Stevensen um escritor interessado na teoria das repetições, escreveu um livro de nome *Jekyll*, numa referência direta ao livro de Stevenson e ao próprio sobrenome deste escritor. Entre as pistas que deixa pela *Maison* encontram-se duplicações como o rascunho da segunda página de uma carta, a fotocópia de uma folha de caderno, e o artigo “Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Pour une théorie de la production”. Além disso, Stevensen havia dedicado “su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo¹⁵²”.

A derradeira duplicação de Stevensen está, porém, fora de “Encuentro en Saint-Nazaire”, apresentando-se em sua reaparição na “tradução” do “William Wilson” executada pela máquina de narrar de *La ciudad ausente*. Esta versão é quase a mesma publicada em *Prisión perpetua*. Ainda que não seja contada a história completa, nos poucos fragmentos que aparecem há a coincidência exata entre “Stephen Stevensen” e “Encuentro en Saint-Nazaire”, exceto pela modificação de alguns poucos dados e referentes, o que trata-se de uma adequação à trama e aos acontecimentos narrados no romance e uma reafirmação do processo de tradução executado. Uma das diferenças, por exemplo, está na origem de Stevensen. Em “Encuentro en

¹⁵¹ PIGLIA, Ricardo. “Encuentro en Saint-Nazaire”. *Prisión perpetua*. p. 109.

¹⁵² *Ibidem*. p. 83.

Saint-Nazaire” seu pai rejeitou o mar, dedicou-se ao comércio de peles e “murió miseravelmente en un hospicio, en Dublin¹⁵³”. Já no romance, o pai foi um desertor, tornou-se um nacionalista irlandês e “murió como un miserable en un hospital de Dublín” (LCA, p. 98).

“Encuentro en Saint-Nazaire” começa sendo narrado por um escritor não nomeado que poderia ser o próprio Ricardo Piglia, como vimos. Ele busca Stephen Stevensen e o leitor é levado a acompanhá-lo nesta busca. Conforme vai se desenvolvendo a narrativa, há uma alternância de vozes, ora a narração é feita pelo escritor, ora é feita por Stevensen a partir de memórias (em objetos e recordações do narrador) e em escritos que deixou espalhados pelos locais por onde passou. Já na versão da mulher-máquina Elena, a história é narrada desde o início por Stephen Stevensen em um aberto diálogo com o “William Wilson” de Poe, como vimos nas apresentações de ambos narradores acima. Mas também no romance se mantém a alternância de narradores (escritor que busca e Stevensen).

Ricardo Piglia escreveu “Encuentro en Saint-Nazaire” durante sua estadia de três meses na *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, em Saint-Nazaire, França, em 1988. O narrador de “Encuentro en Saint-Nazaire” também se dirige até lá para encontrar-se com Stevensen e nessa busca depara-se com algo comumente encontrado por hóspedes da *Maison*: textos de hóspedes anteriores¹⁵⁴. Stephen Stevensen, porém, já não estava mais lá, havia desocupado a casa na mesma manhã em que o narrador chegou a Saint-Nazaire e mudou-se para o Hotel de la République, mas não regressou a Londres, sob o pretexto de ainda ter assuntos a tratar em Saint-Nazaire. O que o narrador encontra de Stephen Stevensen na *Maison* vai então construindo a narrativa e dando pistas sobre a figura excêntrica de Stevensen e seus planos. Na versão de *La ciudad ausente*, o narrador é enviado não à casa em Saint-Nazaire, senão à fazenda La Blanqueada, convidado pela Academia Pampeana e pelo Jockey Club, e o motivo da estada já não é mais literário, senão científico (o que aproxima a narrativa novamente a Russo). Em *La ciudad ausente*, Stevensen desocupa a fazenda e hospeda-se no Hotel Colón, adiando seu retorno a Buenos Aires.

Em um processo análogo ao executado por Borges em “La trama”, os eventos de “Encuentro en Saint-Nazaire” sofrem uma “tradução” na qual os elementos estrangeiros são

¹⁵³ *Ibidem*. p. 81.

¹⁵⁴ Um exemplo recente é o do escritor espanhol Marcos Giralt Torrente que contou ao jornal *El país* que em sua estadia na *Maison* pensou muito sobre seus “predecesores a partir de los múltiples rastros suyos diseminados en armarios y estanterías”, entre eles os argentinos Alan Pauls e Ricardo Piglia. Cf.: TORRENTE, Marcos Giralt. “Llegué a Saint-Nazaire”. *El país*. Revista de verano. 28/08/2009. Artigo disponível em: http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Llegue/Saint-Nazaire/elpepirdv/20090828el_pepirdv_17/Tes. Acesso em 11/11/2009.

“argentinizados” quando recontados pela máquina: a *Maison* torna-se a fazenda La blanqueada, o Hotel de la République é substituído pelo Hotel Colón e Londres por Buenos Aires. Essa tradução dentro da tradução, – o relato “Stephen Stevensen”, recordemos, é a tradução de “William Wilson” pela máquina –, justifica-se como uma adequação à novela e ao contexto argentino. A “argentinização” de “Encuentro en Saint-Nazaire” poderia explicar-se também pelo fato de o relato primeiro ter sido publicado na França e em francês, e só depois em espanhol na Argentina. Sua adequação a referências argentinas reproduziria no interior do texto o trajeto que ele fez exteriormente: a tradução do espanhol ao francês (na França, lugar da primeira publicação) e do francês ao espanhol (quando de sua publicação na Argentina).

Mas se é possível pensar em uma “argentinização” de “Encuentro en Saint-Nazaire”, o que se justificaria pela sua publicação em 1989, portanto anterior a *La ciudad ausente* publicada três anos depois, não deve ser descartada a possibilidade de pensar-se também em uma “europeização” de *Stephen Stevensen* por ocasião de sua publicação na França, já que as primeiras notas de *La ciudad ausente* são de 1984 e uma breve apresentação do romance foi publicada no jornal Clarín em 1985. Mas sigamos tratando “Encuentro en Saint-Nazaire” como precursor de *Stephen Stevensen* não só por sua publicação anterior, como também por tratar-se de um texto completo, enquanto que no romance aparecem somente trechos da “tradução” executada pela máquina.

2.3 Tradução: tradição argentina

Sin duda la traducción es una de las grandes tradiciones de la cultura argentina: Sarmiento, Arlt, Borges, hay toda una red que cruza la lengua extranjera, la traducción, la escritura nacional.

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 104

Há um conhecido ditado italiano que afirma ser o tradutor um traidor – “Traduttore, traditore” – afirmação endossada quando o tradutor não consegue superar incorreções, imprecisões e obstáculos às vezes intransponíveis, que convertem a tradução de um texto em sua versão traída. O motivo é conhecido: cada língua, cultura e obra literária possui suas próprias peculiaridades, beleza e poeticidade que resistem aos esforços do tradutor quando de sua adaptação a outro idioma e cultura.

Para além do rótulo de traição, Walter Benjamin em seu ensaio “A tarefa do tradutor”¹⁵⁵, pensa a tradução segundo uma possível função redentora, definindo-a como forma¹⁵⁶ e esclarecendo-a frente a comuns definições que a tratam meramente como recepção, comunicação ou imitação.

Para discutir a questão, Walter Benjamin inspira-se na reflexão quanto a existência de uma “língua original” anterior ao desmoranamento de Babel e da confusão da qual todas as outras línguas teriam surgido segundo o mito bíblico. Nessa língua original pura encontraria-se para Benjamin a possibilidade real da tradução. Em sua leitura desse mesmo ensaio de Benjamin, Furlan afirma que:

A linguagem humana pós-queda é incapacidade de conhecimento, é comunicação, é divisão e dispersão, mas, na obra de arte lingüística com sua possível tradução, participa de uma realidade soteriológica, de redenção e revelação, de agoridade (que pode se concretizar no presente)¹⁵⁷.

A proliferação de idiomas afastou os homens da “língua pura” e do entendimento comum que possuíam, o qual, na teoria benjaminiana, pode ser recuperado pela tradução. Contudo, esta deve ser mais que uma mera reprodução em outra língua de elementos verbais, sintáticos e estilísticos, que ao invés de levar a uma recuperação do original em outro idioma, revelaria a impossibilidade de fazê-lo. Por conta disso, Benjamin reconceitua a tarefa do tradutor propondo que este deve tomar a tradução como forma apreensível a partir de um retorno ao original, “pois nele reside a lei da tradução”¹⁵⁸, e daí traduzir no sentido de transpor, transformar, “formar noutra língua, re-formar na língua da tradução a arte do original”¹⁵⁹.

Nesse sentido, a tradução teria por finalidade “dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras”¹⁶⁰. Ainda que não lhe seja possível revelar ou produzir essa relação, pode a tradução representá-la, “levando-a à prática de forma embrionária e intensiva”¹⁶¹. Prossegue Benjamin:

Ora, esta representação de uma realidade significada por meio de uma tentativa embrionária de a produzir constitui um modo de representação extremamente original, praticamente impossível de encontrar no domínio da vida não linguística. Esta

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Trad. João Barrento. BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 82-98.

¹⁵⁶ *Ibidem*. p. 83.

¹⁵⁷ FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*. João Pessoa, 1996. (p. 551-556), p. 551.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. p. 83.

¹⁵⁹ FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. p. 551.

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. p. 85.

¹⁶¹ *Ibidem*. p. 86.

conhece, de facto, outros tipos de referenciação, analógicos e sígnicos, diferentes da actualização in-tensiva, isto é, antecipatória e alusiva. – Mas aquela relação muito íntima entre as línguas, em que estamos a pensar, é a de uma convergência original, que consiste em as línguas não serem estranhas umas às outras, mas sim, *a priori* e sem pensar agora em todas as relações históricas, aparentadas umas com as outras naquilo que querem dizer¹⁶².

O parentesco que une todas as línguas, assim como a totalidade de cada uma delas, se encontraria na língua original. Por isso, para Benjamin, o que deve-se buscar na tradução é a representação ou produção de uma língua pura própria: “A tarefa do tradutor é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de a libertar da prisão da obra através da recriação poética¹⁶³”.

Quanto mais a significação ultrapassa a mensagem conteudística de um texto estético, assim como quanto mais os significantes e a estrutura são semantizados na obra, mais difícil torna-se a tarefa de tradução. Por conta disso, diz Cristina Pereira que “devido a essa inegável constatação, admite-se ser a tradução uma tarefa que, a princípio, já se assume como lacunar”¹⁶⁴. Assumir essa falta, ao invés de gerar melancolia, abre espaço para transformá-la em impulso para a criação, solução adotada por Haroldo de Campos, para quem

o “impossível de se dizer” do original se transforma em espaço para a criação artística. Opondo-se à visão tradicionalista, que colocava o tradutor e seu texto numa posição secundária e subserviente em relação ao autor e ao original, teóricos como Walter Benjamin e Haroldo de Campos conquistam, para a tradução, sua autonomia¹⁶⁵.

Haroldo de Campos cunha então o neologismo *transcrição* para referir-se a um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e coloca como funcionamento do próprio processo de significação original numa outra língua. A tradução para ele é então concebida como criação poética que objetiva a uma nova obra a partir da informação estética tomada do original: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal¹⁶⁶”.

Inexiste, nessa proposta de tradução como na de Benjamin, uma intenção didática ou meramente informativa,

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*. p. 95-6.

¹⁶⁴ PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. “Transcrição: a tradução em jogo”. *I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos: I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos*, 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno06-15.html>.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 35.

não se pretende uma tradução que apenas dê a conhecer o conteúdo do texto original. Trata-se de uma verdadeira transformação do texto traduzido em relação ao original, a partir de uma leitura crítica, preocupada em detectar e traduzir não apenas o conteúdo, mas a estrutura, a informação estética da obra – aquilo que a caracteriza como arte. Manter ou mudar estruturas e significados são contingências, deflagradas pelo propósito maior de recriar, numa outra língua, a força da informação estética do original¹⁶⁷.

Durante seu ato de tradução, a máquina “disgrega ‘espontáneamente’ los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción” (LCA, p. 98), executando como procedimento de composição o mesmo observado como essencial para a tradução por Benjamin e por Haroldo de Campos, a máquina trabalha na recriação do texto, ainda que aplique sobre ele novo desvio que acabe por distanciar sua “tradução” dos referentes do original traduzido, em uma postura análoga à de Borges no conto “La trama” e na discussão sobre o “Pierre Menard”. Assume a máquina uma característica que Piglia havia identificado em outros escritores: “De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza¹⁶⁸”. Assim, tanto o “Stephen Stevensen” da máquina de relatos, como o “Encuentro en Saint-Nazaire” de Piglia, tem como procedimento de construção a desagregação do texto de outrem, em ambos os casos citados, o mesmo texto: o “William Wilson” de Poe.

Sergio Waisman, durante seu trabalho de tradução de *Nombre falso* e *La ciudad ausente* para o inglês, chegou a uma conclusão aparentemente paradoxal:

Los textos que estaba traduciendo eran en sí un tipo de traducción, ya que estaban repletos de citas, referencias, atribuciones y personajes tomados de otros autores. Sin embargo, también eran indudablemente originales.¹⁶⁹

No mesmo texto confessa, porém, que era nessa aparente contradição que residia um ponto de partida essencial para pensar a obra de Ricardo Piglia: “la rearticulación de la tradición literaria argentina y la relación entre literatura y política en la Argentina”¹⁷⁰.

A “tradução” executada pela máquina, no fim das contas, é a desagregação dos elementos da obra original para a constituição de uma nova, o texto “traduzido”. A tradução em *La ciudad ausente* apresenta-se como um procedimento de transformação de algo em outra coisa, em uma nova criação. A máquina executa o procedimento para a composição de “Stephen Stevensen” e, mais tarde, para a construção de outros relatos nos quais já se percebe um distanciamento maior do texto primeiro, o “William Wilson”.

¹⁶⁷ PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. “Transcrição: a tradução em jogo”.

¹⁶⁸ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 12.

¹⁶⁹ WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. p. 55.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

Como outros exemplos de tradução / desagregação podemos citar o relato da máquina “Una mujer” e o conto “Luba”, de *Nombre falso*, ambos constituídos a partir da desagregação e “tradução” de outros textos.

Em *Una mujer*, um dos primeiros relatos da máquina, percebemos a desagregação de um conto de Tchekov nunca escrito, cuja existência conhecemos somente pela nota em seus cadernos e por sua citação nas “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia: “En uno de sus cadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: ‘Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida’¹⁷¹”. Desagregada essa premissa, o conto nunca escrito de Tchekov é escrito pela máquina com uma nova alteração de elementos, assim como a “argentinização” de outros: já não se trata de um homem em Montecarlo, senão de uma mulher que foge para “un pueblo en los límites de la provincia de San Luis” (LCA, p. 48), que passa a tarde dormindo e a noite jogando no cassino. Como na nota para um conto futuro de Tchekov, ela ganha muito dinheiro, volta ao hotel e se suicida.

Nombre falso está dividido em duas partes, na primeira narra-se uma aventura filológica¹⁷² em busca de um texto perdido de Roberto Arlt, a segunda parte do livro na qual aparece o conto “Luba”. Piglia atribui a autoria de “Luba” a Roberto Arlt, quando, na verdade, trata-se da reescritura (executada pelo próprio Piglia) de um conto do russo Leonid Andreiev, “Las tinieblas”, sacado de uma tradução espanhola da década de 1930, provavelmente conhecida por Arlt¹⁷³. Piglia desagrega a obra de Andreiev, a retraduz e a argentiniza, porém, a argentinização não se restringe a nomes e lugares como nos exemplos anteriores, senão que incorpora temas e elementos comuns à literatura arltiana. Piglia não só lê os temas arltianos na obra de Andreiev em um trabalho similar ao que fez Borges quando leu temas kafkianos em Kierkegaard, Han Yu e Browning (entre outros)¹⁷⁴, como ousa “traduzir” a obra do autor russo, reescrevê-la segundo a linguagem e o universo da ficção de Arlt. Assim, “Luba” não é só uma “argentinização”, senão uma “arltinização” do relato do russo Andreiev. Bem observa o tradutor de *Nombre falso* para o inglês, Sergio Waisman, em sua “criação” de “Luba”, Piglia

recupera y expande las posibilidades de la irreverencia y el desplazamiento sugeridas por Borges, y revela las consecuencias del robo en Arlt, en relación con la propiedad y la literatura. La serie de traducciones equívocas – del cuento ruso de Andreiev a cierto castellano rioplatense (de Piglia, a través de Borges y Arlt), y luego al inglés (en mi

¹⁷¹ PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Formas Breves*. p. 105-111

¹⁷² Cf.: BRATOSEVICH, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. p. 37.

¹⁷³ Cf.: FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. p. 30.

¹⁷⁴ Cf.: BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. p. 134.

traducción, en la cual intento imaginarme a Arlt, a través de Piglia, en un inglés estadounidense de fines del siglo veinte) – es como na sala de espejos rotos o como una versión perversa del juego del teléfono descompuesto. Sin embargo, a pesar del nivel de confusión entre las conexiones, la línea nunca se interrumpe; nunca caemos en un rumor incomprensible¹⁷⁵.

As figuras da sala de espelhos quebrados e a brincadeira do telefone sem fio são, naturalmente, análogas à figura do jogo de espelhos que propus quando da discussão do “William Wilson”; em todos os casos, o texto final (o reflexo de outro texto) sofreu um desvio. A esse texto desviado, Waisman chama de “tradução equívoca”, definição que o crítico antes havia proposto para algumas obras de Borges¹⁷⁶ e retoma ao tratar de Piglia e da máquina de relatos. Em determinado momento de *La ciudad ausente* o equívoco é explicitado como fundamental para o procedimento de tradução: “Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio” (LCA, p. 98).

Ainda que o erro seja o primeiro princípio, devemos seguir a definição de Waisman que diferencia a “tradução equívoca” (que se pode tomar por outra coisa), de “tradução equivocada” (errada). Enquanto esta última se definiria como um erro de definição e de transposição, que poderia mascarar o significado do texto ou mesmo destruí-lo, a “tradução equívoca” seria

más bien una traducción que, a modo de reescritura libre, utiliza las distancias entre el texto “original” y el texto “meta” para introducir importantes variantes que distorcionan al texto, sin dejar, paradójicamente, de reproducir los elementos esenciales a éste¹⁷⁷.

Fornet diz que é evidente que Piglia tomou “Las tinieblas” como modelo para “Luba” porque reconheceu no conto muitos pontos em comum com a literatura de Arlt e, ainda que saibamos que se trata de uma “tradução equívoca” de outro conto, em “Luba” podemos encontrar tópicos característicos da narrativa arltiana¹⁷⁸. Não só a história de “Luba” é quase a mesma narrada anteriormente por Andreiev, como o nome da protagonista foi tomado da narrativa original. Porém, encontra-se em “Luba” (e no original de Andreiev) um tema central da obra de Arlt, presente principalmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*: a cidade como ambiente opressor e que produz loucura (São Petersburgo em Andreiev, Buenos Aires em Arlt).

A versão de Piglia do conto de Andreiev possui diversas alterações, como a supressão do primeiro e do último capítulo do texto original, a “argentinização” do léxico, a mudança

¹⁷⁵ WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. p. 58

¹⁷⁶ Em WAISMAN, Sergio. *Theorizing Translation: Borges, Displacement, and Irreverence*. University of California, Berkeley, 2000; indicado em seu citado artigo sobre Piglia “Máquinas creadoras, sitios de resistencia”, p. 58.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. p. 29-30.

dos tempos verbais do passado para o presente e o desfecho da cena em que o anarquista, no relato de Andreiev, é detido pela polícia no prostíbulo enquanto que na versão de Piglia ele consegue chegar à rua com Luba antes de amanhecer. Na escolha do que reproduzir e do que omitir, Piglia deixa claro que toma de Andreiev o que lhe convém, o que possa parecer arltiano. Mesma atitude, vale lembrar, executa Elena em sua tradução de “William Wilson”, na qual já não havia a exata transposição de elementos do conto de Poe, senão a omissão de alguns e o acréscimo de outros alheios ao texto original. Naturalmente, o mesmo se aplica a “Encuentro en Saint-Nazaire” e a “Una mujer”.

Piglia encerra “Luba” desviando-se de Andreiev para encontrar-se definitivamente com Arlt, quando há o seguinte diálogo entre os protagonistas:

- ¿Vos crees en mí? – ha dicho ella.
- Sí, porque sólo se puede creer en los que no tienen nada que perder¹⁷⁹.

Esse diálogo remete imediatamente ao que tem Hipólita e o Astrólogo em *Los Lanzallamas*:

- ¿Y usted creará en mí?
- En los únicos que creo es en los que no tienen nada que perder¹⁸⁰.

Fornet vai mais longe e diz que ambos os fragmentos remeteriam ao final do *Manifiesto comunista* “donde se deposita toda la fe en los obreros porque son ellos los que ‘no tienen nada que perder, más que sus cadenas’¹⁸¹,”

A máquina “disgrega ‘espontáneamente’ los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción” (LCA, p. 98). O “espontáneamente” entre aspas revela-nos o quanto Junior questiona a arbitrariedade da desagregação. O que nos revela a reescritura do relato de Andreiev por Piglia é que o procedimento de desagregar / reagregar – o próprio ato de reescritura, de traduzir equivocadamente – nunca é sem um propósito claro. Desagregam-se os elementos do relato original, mas reagrega-se o que convém para quem produz o novo texto.

Piglia retoma nesse procedimento as teses de Iuri Tynianov, discutidas também em outro texto seu, “Parodia y propiedad” recolhido em *Crítica y ficción*¹⁸². Para Tynianov a paródia, em sua essência como alteração de outro texto, constitui um fator essencial da

¹⁷⁹ *Ibidem.* p. 44.

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 63-8.

evolução ou da filiação literária, que o russo não considera como uma relação linear, senão como de conflito entre as obras, supondo uma destruição do conjunto predecessor e uma nova contrução de seus elementos pelo sucessor. Em “Destruction, parodie” Tynianov mostra que esta desconstrução / reconstrução corresponde mais a uma estilização que a uma imitação. Para ele, tal procedimento atua a favor de uma renovação: não é só ruptura e destruição senão que substitui as formas anteriores pelas novas formas sem as quais não haveria evolução literária possível.

A reagregação de elementos do texto desconstruído pela máquina parece, porém, gerar lacunas que só poderiam ser preenchidas com citações a outras obras e a uma nova contextualização do texto – daí a “argentinização” necessária de “Encuentro en Saint-Nazaire” e de “Una mujer” e a “arltinização” de “Las tinieblas” de Andreiev. E dessa reconstrução do texto obtem-se algo coerente, mas que já é outro texto.

Um dos grandes utilizadores do procedimento de argentinização e tradução foi a versão extratextual do inventor da máquina: “Macedonio lee la literatura europea y la emplea traduciéndola en un modo que es la literatura argentina¹⁸³”. Piglia, em diversos textos, teorizou sobre a paródia, a citação e o plágio, colocando-os como fundamentos da literatura de seu país, que percorrem vários escritores e atinge seu ápice em Borges. Diz o autor de *La ciudad ausente*:

Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición¹⁸⁴.

A esse conjunto de procedimentos que utiliza em seus textos poderíamos acrescentar a “tradução” – nos termos executados pela máquina de relatos –, que não escapa a uma definição que poderia abarcar todos os outros procedimentos anteriores: são todos definidos segundo o “uso” que se faz de obras precedentes para a produção de uma nova. Piglia e os principais integrantes do cânone argentino formaram-se como escritores tendo esses procedimentos por base. Historiar esta tendencia seria, nos sugere Fornet e González a partir de suas leituras de Piglia, ter em boa medida a história da tradição literária argentina¹⁸⁵.

Em *Nombre falso*, quando o narrador (também chamado Ricardo Piglia) se encontra com Kostia, este expõe essa mesma teoria de formação da literatura argentina:

¹⁸³ *Idem. Et al. Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Org. por Mónica Buer. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 33.

¹⁸⁴ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 64.

¹⁸⁵ Cf. FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. p. 52-64. e GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 76-90.

Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire – dijo –, haga una cosa: lea *Escritor fracasado*. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer¹⁸⁶.

Em um texto de 1986, enquanto refletia sobre as tradições de Borges e Gombrowicz, Piglia identificou o que considerou a principal problemática das letras argentinas: “Como chegar a ser universal em um suburbio do mundo?”. E propõe, seguindo “El escritor argentino y la tradición” de Borges, que as literaturas marginais tem sua própria possibilidade de irreverência baseada no desvio dos textos originais e que aí residiria sua capacidade de transformar a arte desde a periferia, uma forma de instalar um paradigma diferente daquele proposto desde o centro. Em sua exposição, Piglia concorda com a resposta de Borges frente à pergunta “Qual é a tradição argentina?” de que ela é toda a cultura ocidental¹⁸⁷. Sob esta perspectiva, a literatura argentina deslocada de um lugar central, como as ricas tradições judias e irlandesas e sem o peso de um legado cultural, tem para Borges e, por extensão, para Piglia, a possibilidade de um uso irreverente de toda a cultura ocidental e, a partir do uso que se faz da tradição estrangeira, define-se a própria identidade cultural¹⁸⁸. Dessa forma, a “tradução”, mais que desestabilizar, alimenta novas relações com o mundo, além de levar a considerações que vão além dos parâmetros do que é nacional e a conjugar novos fluxos de significado. Afirma Masiello que, para o autor de *La ciudad ausente*,

una literatura nacional es más que la suma de su producción textual local, ya que al incluir los ejercicios de traducción, permite que se inserten los textos extranjeros dentro de la tradición local de lecturas. Sin embargo, y a pesar de la centralidad de la práctica de la traducción, este rasgo no constituye un remedio mágico para resolver las crisis de significado. Más bien, la traducción nos empuja a centrarnos en los problemas de la diferencia irresoluble y nos obliga a considerar a los relatos y al lenguaje en una oscilación permanente. Como consecuencia, la literatura nacional también se encuentra en un continuo movimiento¹⁸⁹.

A tradição argentina consistiria, então, em uma forma distinta de encarar a vasta cultura ocidental e outras tradições; forma irreverente, desrespeitosa, não canônica, plagiária e até manipuladora, que é possibilitada pelo lugar à margem, periférico desde o qual é

¹⁸⁶ PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso*. p. 119.

¹⁸⁷ BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1963. (p. 267-274), p. 272.

¹⁸⁸ GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 88.

¹⁸⁹ MASIELLO, Francine. “Traducir la historia”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. (p. 147-160), p. 151.

produzida. Ou dito de outra forma: “la tradición argentina surgiría como una forma “traducida”, versionada, de otras tradiciones¹⁹⁰”.

Dentro da tradição argentina recuperada por Piglia, Borges é o método de desvio e a gramática da “tradução”¹⁹¹. Porém, anterior ao autor de *El Aleph*, cuja influência e importância apresenta-se alegorizada no interior de *La ciudad ausente*¹⁹², está Sarmiento, que, para Piglia, constitui o início da tradição de desvios em seu país.

Segundo o autor de *Respiración artificial*, o procedimento de tradução como recriação de textos foi uma tentativa da Argentina para ingressar na modernidade. Quem inauguraria essa tradição seria Sarmiento com o *Facundo*, a primeira grande obra da literatura argentina, e seu ápice se daria com Borges. Em “Notas sobre Facundo” e em *Respiración artificial* Piglia discute esse papel de Sarmiento a partir da idéia de que a citação que abre *Facundo*, “*On ne tue point les idées*”, é falsa:

Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie. A partir de ahí podríamos ver (...) cómo prolifera esa erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe. Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges¹⁹³.

Ironicamente, Renzi e Marconi riem do erro de Sarmiento sem atentar, contudo, para o erro do próprio Renzi, que diz duas vezes “Fourtol” quando o correto é “Fortoul” ao referir-se a Hippolyte Fortoul, intelectual francês do século XIX. Demonstra Piglia, em outro texto¹⁹⁴, que

¹⁹⁰ LÓPEZ PARADA, Esperanza. “La lengua ausente: la traducción como relato”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: La escritura y arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 77. Característica não exclusiva da tradição Argentina, Silviano Santiago a observa também com relação ao movimento antropofágico no Brasil, veja-se em seu *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*.

¹⁹¹ LÓPEZ PARADA, Esperanza. “La lengua ausente: la traducción como relato”. p. 84.

¹⁹² Veja-se AVELAR, Idelber. “Uma leitura alegórica da tradição argentina”. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. p. 105-128, neste capítulo o crítico descreve a presença e a alegorização de textos, temas e procedimentos de Arlt, Macedonio e Borges em *La ciudad ausente*.

¹⁹³ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. p. 128. A outra linha constitutiva das ficções borgeanas mencionada por Renzi seria aquela que, segundo ele, “podríamos llamar el nacionalismo populista de Borges. Quiero decir, dice Renzi, el intento de Borges de integrar en su obra también a la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*. Borges se propone cerrar también esta corriente que, en cierto sentido, también define la literatura argentina del siglo XIX”. *Respiración artificial*, p. 129.

¹⁹⁴ PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Facundo”. *Punto de vista*. Buenos Aires, Ano3, n.8, 1980. 15-18.

Sarmiento cita e traduz mal. Com o tempo a utilização da frase de Fortoul dá lugar a uma série de equívocos e de variantes de tradução que sustentariam esse uso fraudulento da cultura¹⁹⁵.

A “falsificação” de Sarmiento, é importante frisar, se dá antes por engano que por deliberação. Aí talvez esteja a grande diferença entre Sarmiento e alguns de seus sucessores. A falta de bibliotecas, as condições sociais, e até mesmo a obscuridade do autor facilitariam equívocos e autorizariam tanto a atribuição como a apropriação de textos¹⁹⁶. No entanto, para Piglia, Sarmiento inauguraria toda uma tradição literária ainda que inconscientemente. Segundo a interpretação de Piglia, a origem da literatura argentina não pode desligar-se da ideia de construir-se no deserto e órfã de tradições e a apropriação de outras como procedimento necessário para suprir essa falta¹⁹⁷. Apropriação que corrompe, ressemantiza, cita falsificando e opera certa nacionalização da tradução, que funda uma forma de desvio que é a própria origem da literatura argentina¹⁹⁸.

O autor de *Respiración artificial* tem em Sarmiento o ponto de partida de uma trajetória de leituras da literatura de seu país. Piglia, na escrita de *La ciudad ausente* e fora do romance, e a máquina de relatos em seu interior, seguiriam o mesmo procedimento de uma tradição de “tradutores” cujo maior expoente seria Borges, para quem a citação funciona como núcleo básico para o procedimento de “traduzir equivocadamente” que originará seus textos:

No jogo formulado por Borges, as leituras surgem como elemento central: delas derivam muitas versões, citações. É por meio de sua repetição – sempre variante – que se produzem os movimento de tradução e confecção de tradições¹⁹⁹.

Para Piglia, Borges exaspera e leva ao limite o uso que faz da cultura: “lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, en un modo de darles forma a los textos”²⁰⁰.

Como vimos, para Piglia, o cerne da literatura argentina estaria fundado na forma em como seus grandes escritores usaram a tradição estrangeira, reescrevendo-a. Na apropriação, ainda que se manifeste o interesse em deixar muitas vezes explícito quem disse, expressa-se que é menos importante saber quem o fez primeiro do que poder dizer e transformar no agora,

¹⁹⁵ Cf. GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 81.

¹⁹⁶ ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. “Una vida ejemplar: La estrategia de Recuerdos de provincia”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 158.

¹⁹⁷ GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 78.

¹⁹⁸ PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Facundo”. p. 15.

¹⁹⁹ PINTO, Julio Pimentel. *Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. p. 192.

²⁰⁰ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 80.

algo como o próprio Piglia expôs com relação ao que escreveu Ratliff: “no importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo²⁰¹”.

Segundo Susana González, a obra crítica e ficcional de Piglia desprende, além de uma coerência quanto à construção teórica de uma determinada tradição literária argentina, certa insistência por mantê-la e inserir-se nela²⁰². Seu discurso abre uma nova leitura que define a zona da tradição literária na qual ele lê e quer ser lido, ao mesmo tempo que pretende dar continuidade a uma determinada trajetória literária e assegurar seu lugar nesse contínuo²⁰³.

Se uma tradição, na definição de Hobsbawm, é “Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas²⁰⁴”, quando Piglia em sua obra e a máquina de narrar no interior de *La ciudad ausente* executam as práticas da apropriação e “tradução” de textos, em certa medida absorvem e reproduzem valores e normas que a tradição transmite; e nessa repetição com relação a ela implica automaticamente em uma continuidade em relação ao passado²⁰⁵.

Outro texto essencial para pensar essa forma de ver a tradição literária é o já citado “Kafka y sus precursores”, no qual Borges defende que cada autor nos obriga a reler a literatura precedente²⁰⁶. Desse modo, Piglia lee Andreiev como um precursor de Arlt, assim como propõe Poe como precursor de Elena. Como metáfora do escritor, a máquina apropria-se de narrativas disponíveis, desagrega-as e novamente as reagrega, recortando e colando para a produção de uma nova enunciação. A escolha do que entra no texto criado e do que sai do texto original corrompe ao mesmo tempo que recupera e ressemantiza uma tradição de textos e propõe a continuidade de uma tradição que tem a “tradução” como procedimento fundador.

A máquina recorda a tese borgeana sobre a escolha de precursores na medida em que o trabalho que executa não só modifica o texto que produz como modifica seu predecessor. A tradição de textos utilizados pela máquina no interior de *La ciudad ausente*, porém, não deve ser confundida exclusivamente com uma tradição de textos literários utilizados fora do romance por Ricardo Piglia, cujo conjunto de leituras inclui ainda a tradição da narrativa policial, a da literatura norte-americana, dentre outras. A máquina utiliza-se da tradição do

²⁰¹ *Idem. Prisión perpetua*. p. 62.

²⁰² GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. VII.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. p. 134.

autor, mas também de um *corpus* muito mais amplo segundo a realidade postulada no interior de *La ciudad ausente*.

Ao recopilar as diferentes narrativas que circulam na sociedade e seguir seu aprendizado de narrar por meio delas, a máquina acaba por construir sua própria tradição de textos, em cuja origem estaria Poe e Macedonio, seguida logo por Borges, Arlt e Joyce, para citar os com maior destaque em *La ciudad ausente*. A essa tradição somam-se os relatos orais que circulam na sociedade e as histórias pessoais da população. Todas essas narrativas precedentes acabam por serem apropriadas, “traduzidas” e convertidas em relatos da própria máquina. Seguindo procedimentos análogos aos realizados pelo próprio Ricardo Piglia²⁰⁷, a máquina repetiria o procedimento de construção ou invenção de uma tradição.

De acordo com a definição proposta por Raymond Williams, a máquina em sua recopilação executaria a construção de uma *tradicão seletiva*:

Una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social²⁰⁸.

No interior da tradição construída pela máquina não há fronteiras nem de território e nem de línguas porque ela domina todas por meio dos nódulos brancos e, por isso, nessa tradição construída é possível encontrar-se tanto autores argentinos como de outros países, assim como de diversas origens e gêneros. A máquina, tal qual o próprio Ricardo Piglia,

Ante el dilema cultural de lo global y lo local, ha cruzado de manera inconfundible las tradiciones y las series, a partir del trabajo con los subgéneros producidos por la cultura de masas(...) y con los paradigmas narrativos heredados²⁰⁹.

Ambos em suas produções, conjugam formas residuais e emergentes da cultura, dando-lhes um valor de uso a seus procedimentos de composição, temas e reflexões. No decorrer dos capítulos seguintes veremos como essa tradição é tomada, referida e transformada pela máquina em suas produções.

²⁰⁷ Sobre a “tradição inventada” por Ricardo Piglia ver principalmente PEREIRA, 2001; AVELAR, 2003; GONZALES, 2004 e FORNET, 2007.

²⁰⁸ WILLIAMS, Raymond. “Tradiciones, instituciones y formaciones”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. p. 137.

²⁰⁹ BERG, Edgardo H. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. p. 65

3 Fase 2: Criar por núcleos narrativos

O projeto em conjunto de Macedonio-personagem e Russo era pela criação de uma máquina de traduzir, que no fim mostrou-se uma máquina transformadora de histórias; o que foi tomado como um sucesso:

Las cosas habían marchado muy bien. Mejor de lo esperado. 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. (LCA, p. 42)

No trabalho de tradução a máquina aprende a recopilar histórias e a transformá-las. Seu aprendizado e programação prosseguem quando lhe são introduzidos novos núcleos narrativos, com os quais executaria novas “traduções” – a exemplo do primeiro do qual “Tomó el tema del doble y lo tradujo” (LCA, p. 42). Os núcleos narrativos devem ser entendidos como temas e instruções programacionais sobre os quais a máquina pode influir a partir da manipulação de seus nódulos brancos, que quando desatados em linhas e unidas a outras linhas originam novas narrativas. Porém, no dizer de Avelar, deve-se entender “criar” e “novas” em suas acepções mais anti-românticas possíveis: “se manejan combinaciones, se barajan, de viejos relatos, plagios, narraciones apócrifas²¹⁰”.

Na segunda fase de sua programação a máquina aprende em definitivo a narrar, constituindo a fase 3 um aprimoramento e expansão de seu aprendizado, convertendo-a definitivamente em uma narradora.

Muitos dos núcleos narrativos utilizados pela máquina teriam sido retirados da própria literatura em circulação e das histórias colhidas pela versão ficcionalizada de Macedonio. Mais importante que identificar todos os núcleos narrativos – tarefa que requeriria não só desmembrar todos os relatos do romance, mas também as alusões a relatos não presentes – é notar a perda como o núcleo narrativo que se destaca e liga as narrativas seguidas ao “Stephen Stevensen” ao projeto tanto da versão extratextual, como da intertextual de Macedonio de proteger a amada, respectivamente, no *Museo de la novela de la Eterna* e no interior de uma máquina geradora de relatos.

²¹⁰ AVELAR, Idelber. “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, Duelo y traducción”. In: FORNET, Jorge (org.). *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000. (209-233), p. 220.

Somada à tarefa de narrar a partir de núcleos narrativos está, nesta segunda fase da programação, a recopilación de histórias que circulam na sociedade. Uma delas, “El gaucha invisible”, não foi uma “tradução” de outro texto como o “Stephen Stevensen” ou “Una mujer”, senão a reprodução de um texto oral que já existia e que o Macedonio intertextual ouviu de um velho contador de histórias. Para o Macedonio-personagem, uma invenção como a sua seria de grande utilidade social, uma vez que “los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo” (LCA, p. 42). A máquina permitiria a manutenção dessas narrativas que circulam em uma sociedade, escapando, às vezes, a ela mesma: “El gaucha invisible” havia sido contada na Espanha e foi passada daí a uns marinheiros em Tenerife (LCA, p. 43).

A máquina, ao recopilar histórias, ao mesmo tempo em que trabalha na geração de novas narrativas manteria viva uma arte que aos poucos vai morrendo e sendo expulsa da esfera do discurso vivo: a arte de narrar²¹¹. A mulher-máquina Elena, segundo Rodríguez Pérsico uma variante terceiro-mundista dos andróides de Philip K. Dick, “tiene la ventaja de volver inmortales las leyendas, de hacer perdurables las tradiciones porque se independizan de los narradores que van desapareciendo²¹²”.

Para Russo, a “invenção” de Richter, que havia convencido Perón a construir uma bomba atômica somente com a realidade de seu sotaque alemão, era descomunal porque não estava modificando algo, senão partindo do zero, tão somente com o poder de sua palavra. Bem observou Fornet que “Desde la perspectiva de Russo, la utopía (la invención) sólo es posible partiendo de la memoria (el artefacto precedente)²¹³”. Por isso a importância da recopilación de histórias, que surge como meio de prover à máquina matéria-prima para suas futuras narrações. Contudo, apesar do que possa parecer, a narração não deve ser confundida como mera coleção ou arquivo. Sobre isso comenta Mesa Gancedo:

Sobre los relatos recopilados, sobre las historias en una lengua perdida, el narrador debe verificar un trabajo de combinación: acaso una nueva “alquimia del verbo”, en la confianza de que de ahí salga el sentido²¹⁴.

Com a tarefa de recopilar e fazer circular narrativas, a máquina daria continuidade a um papel antes executado pelo Macedonio real (e que é reproduzido por sua versão ficcional), que sempre estava recopilando histórias alheias:

²¹¹ Cf.: BENJAMIN, Walter. “O Narrador - Observações acerca da obra de Nicolau Leskow”. p. 57.

²¹² RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. In: PIGLIA, Ricardo. *Cuentos Morales*. Antología (1961-1990). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995, p. 17.

²¹³ FORNET, Jorge. “Memoria y complot”, p. 150.

²¹⁴ MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 256.

Desde la época que era fiscal en Misiones había llevado un registro de relatos y de cuentos. “Una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer. O que un hombre, Pero prefiero decir igual que una mujer”, decía Macedonio, “porque pienso en Scheherezade” (LCA, p. 46)

Elena, a Sherazade de Macedonio-personagem em *La ciudad ausente*, leva a tarefa de recopilar histórias a outro patamar. Quando decide cumprir a tarefa de recopilar as narrativas que circulam na sociedade não o faz somente com histórias ficcionais, senão também com experiências pessoais suas e de outrem, a fase 3 de sua programação. Em todo o romance, ambos os tipos de narrativa são chamadas de *relatos*, nunca de *cuentos* (só recebem essa denominação fora de *La ciudad ausente*, na antologia *Cuentos morales*). No romance é dada uma equivalência ao relato ficcional e ao de experiências pessoais, são ambos sempre tratados como o possível e a reprodução da ordem do mundo em uma escala verbal (LCA, p. 138-9).

Uma observação antes de prosseguir: ainda que passe de uma fase a outra, a máquina não deixa de executar os procedimentos desenvolvidos na fase anterior de sua programação. Assim, passada a fase inicial de “traduzir”, todo procedimento aprendido aí soma-se ao procedimento da fase seguinte, e assim sucessivamente; recordemos, a máquina “aprende a medida que narra” (LCA, p. 42). Nessa segunda fase, a máquina não só recopila histórias e narra a partir de núcleos narrativos como também as continua transformando. A partir daqui, contudo, a “tradução equívoca” expande-se, gerando novos relatos a partir da criação por variáveis possíveis de um mesmo núcleo narrativo, exaltando antes a diferença possível entre textos que uma pretensa semelhança entre eles. Nesse sentido, vale à pena recorrer novamente a Borges e a seu “El jardín de senderos que se bifurcan”, no qual assinala que

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; (...) *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (...) todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones (...) Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos²¹⁵.

Em cada texto se constrói um mapa possível frente as possibilidades apresentadas. Dessa forma, desmembrar um núcleo narrativo em suas variáveis e diferentes possibilidades de narração é assumir e garantir a variabilidade possível para os relatos criados pela máquina.

Das muitas narrativas difundidas pela máquina, o romance nos apresenta somente oito. A primeira história, o “Stephen Stevensen”, nos é apresentada em fragmentos quando Junior o retoma em seu apartamento. Durante sua investigação, depara-se com outros quatro, guardados no museu: “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena”, que

²¹⁵ BORGES, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”, p. 111-2.

compartem um mesmo núcleo narrativo: o da perda, mas realizam-se em diferentes versões e trajetórias. Por fim, os três últimos contos são apresentados a Junior (e a nós) em meio a seu processo de circulação (já clandestina, à sombra da repressão e censura do Estado): “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”.

Os relatos que constituem a fase 2 são, com exceção de “La nena”, os encontrados por Junior no museu. Somente “La nena” estaria em uma fase intermediária entre a 2 e a 3, e por isso o retomamos duas vezes no decorrer deste trabalho. “La nena” carrega o núcleo narrativo comum aos outros três relatos da fase 2, a perda, mas também elementos da fase 3, podendo levar a crer que tenha surgido a partir de elementos colhidos da realidade, como a biografia cifrada da mulher-máquina e o tratamento clínico. Porém, mais importante que precisar em que etapa do desenvolvimento da programação da máquina se originaram os relatos, é verificar o alcance e o significado que cada etapa representa dentro de sua programação, da formação de sua poética.

3.1 Narrar a experiência

El escribir (y el leer) no es sólo un modo de referir a la experiencia, sino que dicha práctica se convertirá en una vía posible (la única quizás aún disponible) de construir(se) una.

Isabel Quintana, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. p. 15.

A perda é o núcleo narrativo que liga as narrativas guardadas no Museu ao projeto do Macedonio extratextual de proteger Elena no *Museo de la novela de la Eterna* e do intertextual no interior de uma máquina geradora de narrativas. Será também o núcleo narrativo que ligará as quatro narrativas encontradas por Junior no Museu, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena”.

Segundo Macedonio, “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto” (LCA, p. 152). O que vemos nas quatro histórias, é que na incapacidade de narrar uma verdadeira restituição, que se apresenta no máximo parcialmente ou de forma provisória, o que se narra é a ausência que se faz sentir – a ausência como presença –, e a experiência da perda e da própria impossibilidade de plena restituição. Se a máquina de relatos é uma máquina de narrar, o que Russo e Macedonio propõem como nova vida para Elena é convertê-

la em uma narradora, entendendo aí a função no sentido mais benjaminiano possível, como aquela capaz de narrar a experiência. “Los escritores son quienes construyen la experiencia y le dan forma²¹⁶”, afirmara Piglia, referindo-se claramente a Benjamin.

“Ya no hay experiencia (¿la había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones²¹⁷”, diz Renzi em *Respiración artificial*, questionando o quanto o que se conta é experiência para quem narra e se é possível de sê-la para quem escuta. Os fatos ocorrem, acontecimentos são narrados, mas é preciso mais que isso para gerar a experiência, para tal, ela deve garantir a singularidade de quem a vive e precisa fazer parte do discurso vivo, propor-se a uma complementaridade na vida de quem transmite e na de quem recebe sua versão narrativa. Ela, dessa forma, não é somente compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e muitas vezes torna-se mais real para quem a recebe do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à vida²¹⁸.

A síntese dessa crença por parte de Piglia está provavelmente na epígrafe de T.S. Eliot que abre *Respiración artificial* na qual estão assinalados os vínculos que mantêm sentido e experiência na prática de narrar²¹⁹: “We had the experience but missed the meaning, / and approach to meaning restores the experience”. “Perder” (*to miss*) e “restaurar” (*to restore*) serão dois verbos que condensam uma poética e uma demanda na qual se verão envolvidos muitos dos narradores piglianos: perdeu-se a experiência e seu sentido e há que recuperá-los. Tarefa esta guiada ora pela recuperação de narrativas existentes ora pela escritura de novas, ambos os casos procurando encontrar-se novamente com a experiência. Mas, mais que descrevê-la, o que por si só não seria mais que uma ilusão no dizer de Renzi, é restituir-lhe o caráter de experiência, buscando-lhe um sentido.

A descrença de Renzi quanto à experiência advém do fato de que já não existem experiências narráveis, “Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias²²⁰”. No entanto, em contrapartida à descrença de Renzi, a obra de Piglia, talvez o mais benjaminiano dos escritores argentinos, acaba por opinar que o *relato*

²¹⁶ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 97.

²¹⁷ *Idem*. *Respiración artificial*. p. 34.

²¹⁸ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. p. 326.

²¹⁹ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. In: CORRAL, Rose (org.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. Ciudad de México: El colegio de México, 2007, p. 137.

²²⁰ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*, p. 110.

dá forma à experiência individual e coletiva²²¹, sendo o meio ainda possível de resistência a um mundo que massacra experiências. Por isso Piglia “se aferra a la idea de que la literatura da sentido organizando la experiencia. (...) El escritor recoge y transforma los materiales que le ofrece la vida”²²². Materiais que se mesclam e se alternam entre experiências pessoais e experiências de outros colhidas de um universo textual ao qual Piglia sempre retoma e alude, uma atitude que será igualmente copiada e executada pela máquina de narrar macedoniana no interior de *La ciudad ausente*.

Relato, nome alternativo para *narrativa* em *La ciudad ausente*, é a forma encontrada para a criação e difusão de experiências em uma cidade, metonímia de nação mas também de todo um universo humano, carente delas. A cidade se ausenta porque nela já não circulam experiências, porque as mesmas já não são possíveis de serem produzidas em um mundo que já não mais se espelha nelas para tentar espelhar-se na informação difundida pelos meios de comunicação e na narração estatal.

Junior, no romance, toma contato com isso quando, em um bar enquanto aguardava a Julia, vê ligada uma TV que “transmitía un programa especial sobre el Museo”, ao que contesta como “Basura política” (LCA, p. 88), o que concorda com os indícios de que “La información estaba muy controlada” (LCA, p. 14)²²³. Pouco antes de contestar a televisão, Junior ironizava o fato de que todos ao seu redor pareciam ter perdido o senso de realidade, “Todas las certezas son inciertas, ironizó Junior, hay que vivirlas en secreto, como una religión privada; costaba tomar decisiones y deslindar los hechos de las falsas esperanzas” (LCA, p. 88).

Porém, sabe Junior, que “Hay que resistir” (LCA, p. 142), conforme o diz Russo ao final do romance, em um monólogo que resgata a proposta macedoniana de interferir na realidade a partir da narração. A possibilidade da cidade novamente tornar-se presente depende da reconstrução de sua memória e da experiência perdida. Constantemente caladas nesse mundo, as vozes portadoras das narrativas que circulavam na sociedade se tornam cada vez menos audíveis. A resistência vem de uma “máquina de defensa femenina” (LCA, p. 143) que afronta um contexto cada vez mais à disposição dos meios massificados e da informação,

²²¹ Cf.: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Prólogo”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. p. 12. e QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. p. 13.

²²² RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. p. 11 e 67.

²²³ Assemelha-se esta cena com a história de uma mulher que Piglia conheceu no final da década de 1970 durante a ditadura militar e que compartilhou comigo na entrevista em anexo: “Me acuerdo que en el año 78, 79, conocí a una madre que había perdido a dos hijos, uno de ellos era amigo mío. En la época yo vivía en un departamento en la zona de Almagro. Y me acuerdo de dos cosas, estaba ahí esta mujer sola que me decía ‘yo discuto con la televisión. Ellos mienten.’, me decía, ‘Y ellos mienten, y cuando mienten me enoja, les contesto’”.

e que se propõe a “contar con palabras perdidas la historia de todos” (LCA, p. 17) em um retorno à narrativa, que mesmo diferente do modelo proposto por Benjamin, ainda pretende ser capaz de construir alguma experiência.

Sobre essa possibilidade e alteração da transmissibilidade da experiência, Piglia recorre a uma lembrança de Ernesto Che Guevara sacada de *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Quando do desembarque de Granma, o grupo de Guevara é surpreendido e ele ferido, chegando a pensar que iria morrer. Pensando na proximidade disso, lembra o comandante de uma narrativa:

Inmediatamente me puse a pensar en la mejor manera de morir en ese minuto en el que parecía todo perdido. Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista apoyado en el tronco de un árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte, por congelación, en las zonas heladas de Alaska. Es la única imagen que recuerdo²²⁴.

O conto de London, para Guevara, oferece a ele as regras de dignidade frente ao que parece inevitável:

Guevara encuentra en el personaje de London el modelo de cómo se debe morir. Se trata de un momento de gran condensación. No estamos lejos de don Quijote, que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir²²⁵.

Porém, como assinala Piglia na continuidade do mesmo texto, não se trata do quixotismo em seu sentido clássico – o idealista que enfrenta a realidade – senão a forma como o quixotismo liga a literatura à vida, com esta se completando a partir de um sentido tomado do contato com uma narrativa. “No son muy diferentes la vida y la literatura”, diz Piglia em outro texto, “Uno enfrenta las mismas cuestiones de los dos lados²²⁶”.

A busca de Guevara de um exemplo de como morrer é a própria busca do sujeito em busca da experiência, se antes esta se apresentava oralmente e no compartilhamento de tradições e tarefas entre gerações de uma comunidade, propõe Piglia que a perda disso não acarreta no fim do poder do conselho expostos por Benjamin como pertencente à narrativa:

En esa imagen que Guevara convoca en el momento en el que imagina que va a morir, se condensa lo que busca un lector de ficciones; es alguien que encuentra en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia²²⁷.

Diferente da situação proposta em “O Narrador” de Benjamin,

²²⁴ *apud* PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 104.

²²⁵ PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. p. 104.

²²⁶ *Idem*. *Crítica y ficción*. p. 19

²²⁷ *Idem*. *El último lector*. p. 105.

No es un sujeto real que ha vivido y que le cuenta a otro directamente su experiencia, es la lectura la que modela y transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida²²⁸.

Renzi, de novo, mas dessa vez em *La ciudad ausente* e ao que parece um pouco mais crente quanto à possibilidade de se reconstruir a experiência do que em *Respiración artificial*, diz que preferiria que a narração da máquina fosse direta, como a narração oral compartilhada durante a realização das antigas tradições:

Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere. (LCA, p. 12)

Nesse contexto da possível reconstrução da experiência em narrativas não-orais – nem por isso insensível aos matizes e aos ritmos da fala – e fora do circuito da tradição proposto por Walter Benjamin, vejamos a seguir como a mulher-máquina Elena imbuí-se da tarefa de narrar a experiência da perda.

3.2 Experiências de perda

Em “El gaucho invisible”, único relato “autenticamente” oral de *La ciudad ausente* uma vez que foi contado a Macedonio-personagem por um velho coronel, apresenta-se a experiência da perda da identidade na figura de Burgos, o *gaucho* do título. Burgos é um jovem *tape* (descendente das tribos indígenas do sul), que sofria a humilhação de não fazer parte do mundo *gaucho*. “El gaucho invisible” parece retomar a inconciliabilidade entre o mundo *gaucho* e o mundo *tape* que aparecera já no *Martín Fierro*, na qual o primeiro é sempre tratado como heróico e valoroso, enquanto o segundo como selvagem e inferior ao mesmo tempo em que proporia um passado para outro *tape* Burgos, o personagem secundário de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes²²⁹.

Os companheiros de Burgos “Sólo le hablaban si tenían que darle una orden y nunca lo incluían en las conversaciones. Actuaban como si él no estuviera” (LCA, p. 43). Burgos era um *gaucho* sem a identidade de um. Para conquistar tal identidade, nem que provisoriamente,

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Proposta defendida por SOLOMIANSKI, Alejandro. “El cuento de la patria: una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana*, N° 181, 1997, p. 675-688.

passa o jovem *troperito* por uma espécie de rito de iniciação no qual incorpora a força reativa do campo que demanda que o mais forte imponha sua vontade sobre o mais fraco.

Uma noite, em um baile em um armazém, Burgos imagina uma noite com uma loira presente ali. Em sua imaginação, a loira lhe conta o porquê do fascínio dos homens pela Paixão de Cristo:

A los hombres les gusta ver sufrir, le dijo la mujer, lo vieron al Cristo porque los atrajo con su sufrimiento. Si la historia de la pasión no fuera tan atroz, dijo la mujer, que hablaba con acento extranjero, nadie se hubiera ocupado del hijo de Dios. (LCA, p. 44-5)

Dáí Burgos tira a ideia de que precisava de um sacrifício para adquirir a visibilidade desejada, nem que isso resultasse na transferência de seu sofrimento para outro ser. A oportunidade de tornar-se visível aos olhos de seus companheiros e recuperar a identidade de ser parte do grupo surge quando mais tarde vê um bezerro se afogando em um rio. O jovem gaúcho o laça, suspende-o para logo em seguida deixá-lo submergir-se e fazê-lo beber mais água, prolongando seu sofrimento. Tais atos chamam a atenção dos companheiros, que riem do ocorrido. Após o quase total afogamento do animal e conquistada a atenção dos gaúchos e, por consequência, a desejada visibilidade, Burgos traz o bezerro até as patas de seu cavalo:

El animal boqueaba en el barro, con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo.
– Hecho, pibe – le dijo a Burgos –, esta noche comemos asado de pez. – Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de los hombres. (LCA, p. 46)

O afogamento do animal seguido de seu sacrifício concedem a Burgos, ainda que momentaneamente, alguma visibilidade, e, no intervalo de duração desta é possível entrever a identidade *gaúcha* perdida. A restituição desta identidade, porém, é ilusória, uma vez que não foi decorrente dos esforços de Burgos por ser reconhecido como um bom tropeiro, única alternativa possível para fazer parte de uma identidade coletiva *gaúcha*. A incorporação da força reativa que demanda que o mais forte imponha sua vontade sobre o mais fraco gera a ilusão da incorporação de Burgos, – jovem e *tape* –, ao grupo de homens gaúchos fortes, quando, na verdade, o sacrifício concede-lhe como muito uma concessão temporária, por isso na fala do *gaúcho* que degola o bezerro, refere-se ele a Burgos ainda como “pibe”.

Se “El gaúcho invisible” narra a experiência da perda de uma identidade e da tentativa de sua recuperação, o relato seguinte ao qual Junior se depara no museu, “Una mujer”, parte da narração das perdas, todas voluntárias e da inexorável decisão de mantê-las como perdas, negando qualquer restituição possível ou compensatória.

A mulher do título se prepara para perder a própria vida, para tanto, começa por abandonar sua casa, filho e marido e parte de Buenos Aires para um povoado nos limites da província de San Luis. Em um hotel deixa para trás o próprio nome e registra-se com o de solteira de sua mãe (Lía Matra). Perdida a família, a casa e o nome, decide ela levar adiante sua sequência de perdas. O único momento em que a perda é deixada de lado e “Lía” ganha alguma coisa é no cassino decadente da cidade onde se encontra: “Veía la ruleta como la cara del destino. (...) La mujer pensaba en fechas y jugaba al día o al mes en progresión y ganaba todo el tiempo” (LCA, p. 48). Como se esta sequência de fatos já não bastasse para denotar um abandono da vida passada ou o dinheiro que ganhou lhe servisse de compensação, “Lía” passa a uma sequência de ações que terminará com a derradeira perda: a de sua vida.

Para a mulher não existe a possibilidade de retroceder à decisão de matar-se, planejada, tudo leva a crer, desde sua fuga de Buenos Aires. Assim, ganhar no jogo em nada afeta o plano de perder a própria vida. Então, ela abandona o dinheiro em meio às plantas de uma praça e retorna para o hotel. A partir daí o conto deixa de ser narrado no pretérito para abruptamente começar a ser narrado em tempo presente. Decidida a perder tudo, a mulher “Llama a la recepción del hotel, pide que nadie la moleste y después se suicida” (LCA, p. 48).

Seguida à narração da história da perda da vida, aparece o conto “Primer amor”, que possui as mesmas linhas gerais da história de Macedonio e Elena, tanto dentro como fora de *La ciudad ausente*: alguém perdeu a amada e o que se segue é a tentativa de se manter viva sua lembrança. Além disso, em ambos os casos a elaboração da perda persegue os amantes por toda a vida.

No conto, um homem adulto narra um amor de infância por uma menina, Clara Schultz, que logo mudaria de cidade deixando-lhe somente a lembrança que o atormentaria pelo resto da vida, como confessa: “en cada mujer que he querido, estaba Clara” (LCA, p. 50). Partida a amada, lembrou-se logo de algo que a mãe lhe havia dito: “mi madre decía que si uno quería a una persona tenía que poner un espejo en la almohada, porque si la veía reflejada en el sueño se casaba con ella” (LCA, p. 50-1). Seguindo o conselho da mãe, tentou o menino recuperar o que foi perdido. À noite, depois de todos irem dormir, buscava ele o espelho que o pai usava para barbear-se e o colocava embaixo do travesseiro. Estabelece-se aí um estranho eixo edípico: “dormir com o espelho do pai é uma forma de cumprir a profecia da mãe²³⁰”. O

²³⁰ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 140-1.

menino dormia em intervalos nos quais tentava ver a imagem de Clara em seus sonhos, o que só ocorre tempos depois, quando já adulto:

Muchos años después, una noche, soñé que soñaba con ella en el espejo. La veía tal cual era de chica, con el pelo colorado y los ojos serios. Yo era otro, pero ella era la misma y venía hacia mí, como si fuera mi hija. (LCA, p. 51)

O protagonista vê Clara, o amor perdido e nesta visão se instaura de certa forma alguma recuperação compensatória. Sabia ele que era outro, identifica-se agora com o pai, talvez o próprio de quem tomou o espelho muitos anos antes, mas, na visão, Clara era a mesma e ia em direção a ele como se fosse sua filha. A perda do amor passado, naturalmente, não se resolveu, mas, na simbolização dela, o protagonista tem na imagem da filha alguma compensação. Como se o amor não fosse o mesmo e tivesse agora outras exigências, pode ele se realizar no laço familiar entre pai e filha.

A última perda a ser narrada por um dos relatos guardados no museu será a perda da linguagem em “La nena”, única narrativa que poderia pertencer à terceira fase à qual Junior teve acesso ainda no museu. A menina afásica educada com música existiu? Ou é só uma ficção de origem incerta? O romance não resolve essas incertezas, mas dá pistas de que a máquina de narrar pode ter colhido a história da pequena Laura quando se infiltrou nos arquivos da clínica do Doutor Arana e cifrado nela elementos de sua própria história pessoal, assim como do que vinha ocorrendo na clínica (“curas” elétricas, tratamento comum dado por torturadores). Veremos com mais detalhes estes aspectos mais à frente, nos interessa agora verificar a última perda de que trata as narrativas guardadas no museu: a perda da linguagem.

Laura, “la nena”, aos cinco anos ficou obcecada por um ventilador, chegando a crer que vivia nele, quando a mãe o desliga, a menina começa a ter problemas com a linguagem: “Perdió la capacidad de usar correctamente los pronombres personales y al tiempo casi dejó de usarlos y después escondió en el recuerdo las palabras que conocía” (LCA, p. 53).

Perdida a linguagem, Laura perde também a capacidade de dar forma à experiência. É esta perda talvez a pior depois da morte e do esquecimento, uma vez que “la pérdida del lenguaje es, a fin de cuentas, pérdida absoluta de realidad; no entrada en la referencia, sino precisamente ausencia de referencia²³¹”.

Para não confiar a menina ao tratamento elétrico insistido pelos médicos, os pais buscam alternativas para que a menina pudesse voltar a constituir uma linguagem. A primeira

²³¹ MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio*. p. 60.

tentativa do pai foi tratá-la com música, “Necesitaba incorporarle una secuencia temporal y pensó que la música era un modelo abstracto del orden del mundo” (LCA, p. 55). A música lhe proporciona então um modelo de sintaxe, a partir daí o pai passa a trabalhar com seu léxico. Decidiu então por contar-lhe histórias curtas,

Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle la misma historia 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, p. 56)

Uma das versões mais antigas da história que o pai decide contar é datada do século XII: um nobre jovem romano acabara de casar-se. Após a celebração, o jovem e seus amigos saem para jogar bocha. Com medo de perder a aliança, o jovem a coloca no dedo de uma estátua, mas quando volta para pegá-la o dedo da estátua está fechado. Não conta nada a ninguém naquele momento, mas retorna à noite com criados e constata horrorizado que a estátua havia desaparecido. Porém, na mesma noite, ao entrar na cama, percebe que algo se interpunha entre ele e a esposa, era a estátua, que lhe diz: “Abrazáme, hoy te uniste conmigo en matrimonio. Soy Venus y me has entregado el anillo del amor” (LCA, p. 56). Esta história se repete várias vezes em várias de suas versões através dos tempos, incluindo uma em que Venus é substituída pela virgem Maria que se interpõe entre o casal para preservar a castidade do jovem e levá-lo a tornar-se um monge. Com o tempo e com a incorporação dos núcleos básicos desse simples conto, Laura foi readquirindo a linguagem,

Durante los meses siguientes fue ella la que contó la historia, todas las tardes, en la galería que daba al patio del fondo. Llegó a ser capaz de repetir palabra por palabra la versión de Henry James, quizá porque ese relato, *The Last of the Valerii*, era el último de la serie. (LCA, p. 58)

Laura “era la anti-Scheherezade que en la noche recibía, de su padre, el relato del anillo contado una y mil veces” (LCA, p. 57). Em um ano a menina sorri porque já conhece a história e arrisca contar ela própria sua versão, uma “tradução equívoca” do relato contado pelo pai:

Mouvo miró la noche. Donde había estado su cara apareció la otra, la de Kenia. De nuevo la extraña risa. De pronto Mouvo estuvo en un costado de la casa y Kenia en el jardín y los círculos sensorios del anillo eran muy tristes. (LCA, p. 57)

A partir daí, com o léxico que tinha aprendido e com a estrutura circular do relato, foi ela própria reconstruindo uma linguagem e a história, a qual narrava para o pai. De ouvinte, Laura passou a narradora e logo alcançou a experiência quando saiu da história e expressou

um desejo (*anelo*): “como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que comprara un anillo (*anello*) de oro para ela” (LCA, p. 58).

Com “La nena” o narrar mostra a única forma de restituição que lhe é possível: a restituição da experiência. Quando Laura transforma o relato e traz à tona os nomes próprios Mouvo e Kenya e uma realidade externa, o pedido pelo anel, mostra que finalmente recuperou o conceito de um mundo exterior sobre o qual poderia se mover, escapando da realidade estanque e do “presente petrificado” no qual lhe mantinha presa a incapacidade de narrar. É o anel, como algo de valor a ser transmitido de geração em geração, símbolo da própria experiência segundo Benjamin²³². O anel, jóia e expressão da vontade (anelo), ratifica sua saída do silêncio e do presente eterno para a reentrada na vida e na experiência: “Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir” (LCA, p. 59). Laura aprende a narrar e a refletir sobre a própria narrativa, a experiência.

Nas quatro narrativas verificamos como é narrada a experiência da perda e sua impossibilidade da restituição. A transmissibilidade desta experiência está longe daquela proposta por Benjamin, uma vez que não está atrelada a vínculos pessoais e profissionais, porém, fica claro que isto não significa a morte da narrativa, senão da impossibilidade de uma determinada forma de narrar e, portanto, de viver a experiência, que deve ser vivida agora de outra forma. Na pergunta que abre *Respiración artificial*, “¿Hay una historia?”, estaria contida, segundo Julio Schvartzmann, a síntese dessa discussão que Piglia pretende colocar em todas as suas obras:

Esta pregunta contiene una dosis importante de escepticismo en torno a la posibilidad de la existencia de la historia, del relato de la historia y, en última instancia, de la experiencia (...) Pero, al mismo tiempo, muchos trechos de la novela [sugieren] que debajo del escepticismo [hay] un intento de volver a discutir la cuestión de la experiencia y, por ende, la posibilidad de narrarla²³³.

A desconfiança sobre a possibilidade de seguir contando histórias atua, na obra de Ricardo Piglia, como motivador para mesmo assim continuar contando. “En el lugar vacío de la narrativa ejemplar, surge otro texto que se hace de esa ausencia²³⁴”. “Hay que resistir”, diz

²³² Cf.: “Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel?”. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. *Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 195.

²³³ *apud* PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 29

²³⁴ PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 29

Russo; “hay que narrar”, afirma Avelar²³⁵ sobre o romance, porque só no narrar é possível recompor um espaço de ausências.

Lembremos que tudo partiu de uma primeira ausência: a morte de Elena. O projeto de convertê-la em uma máquina de narrar veio como demanda pelo preenchimento dessa primeira ausência. Porém, como máquina, Elena reproduz e multiplica sua programação, mas também o imperativo que a motivou. Dessa forma, a busca pela restituição da ausência parte do individual (Macedonio-Elena) para ser reproduzido e almejado pelo coletivo, pela *polis* carente de experiências.

Se o mundo industrial e imediatista não permite mais a vivência de experiências, é irônico o fato de uma máquina de relatos propor sua recuperação. *Máquina de narrar e narradora maquinal*, dois títulos cabíveis à mulher-máquina Elena, soam como oxímoros aberrantes se lidos a partir da filosofia de Walter Benjamin. E, no entanto, é necessária essa aberração para a recuperação de experiências comunicáveis em um mundo carente delas. A mulher-máquina Elena, como uma máquina tecnológica de enunciação²³⁶, tenta suprir o papel dos velhos narradores que antes comunicavam a experiência alheia oralmente, narrando desde a própria experiência e da que colheu afim de transformar tudo novamente em experiência comunicável e religá-la ao discurso vivo e circulante na cidade das ausências.

Domina a máquina a “gramática de la experiencia” (LCA, p. 71) a partir da manipulação dos nódulos brancos e se compromete, nas últimas linhas do romance, a seguir narrando, a expor “la densidad pura de la experiencia” (LCA, p. 168) apesar das dificuldades que a realização de tal tarefa deve tentar superar. A máquina ouve e retransmite, como um narrador, inserindo-se no contexto vivo do intercâmbio de experiências, recolhendo, reproduzindo e resgatando do esquecimento todas as histórias e todas as vozes, conectadas no interior do romance pelo jornalista-detetive Junior em sua peregrinação pela cidade. Para evitar esse intercâmbio e, em última instância, retirar da máquina de seu caráter de narradora, o poder estatal a segregou em um museu, procurando, dessa forma, não ter rival para suas políticas de esquecimento e seu narrar, mal imaginando que desde ali a mulher-máquina Elena seguiria narrando e que ali estaria um mostruário valioso e significativo de suas narrações.

²³⁵ AVELAR, Idelber. “Alegorías de lo apócrifo”. p. 219.

²³⁶ Definição de BERG, Edgardo. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. p. 79.

4 Sobre museus e bibliotecas

El universo (que otros llaman la Biblioteca)
Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”²³⁷,

O *museo de la novela* de *La ciudad ausente*, com suas réplicas de histórias e de mundos possíveis remetem de alguma forma a outros lugares dentro da literatura argentina cuja função primeira é ser espaços de representações. As mais famosas, sem dúvida, são as bibliotecas borgeanas.

Se existiu um hábitat para Jorge Luis Borges, este foi a biblioteca. O mito da infância do escritor conta que devido à insuficiência física, à reclusão e à necessidade de colocar o mundo à distância, o levou a conviver e a confinar-se na biblioteca do pai, onde substituíu o mundo por suas réplicas, os livros²³⁸. Quando adulto a biblioteca se torna para Borges não um lugar de exílio, senão um labirinto, que longe de ser o lugar ameaçador que guardaria um minotauro, se configuraria em um espaço de mediação, conforme nos sugere Davi Arrigucci:

En ella [a biblioteca], la experiencia del mundo pasa antes por la experiencia de los libros. Allí, la imaginación se fecunda y el mundo se convierte en ficción: narraciones, cuentos, que a veces, son también poemas, ensayos que nunca dejan de contar, de algún modo, historias²³⁹.

Escapando de sua biografia, a relação de louvação com as bibliotecas manifesta-se em dois textos célebres que Borges dedicou a elas, “La biblioteca total” de 1939 e “La biblioteca de Babel” de 1941. No primeiro, Borges insere-se em uma lista de precursores ilustres – Demócrito, os pitagóricos, Cícero, Raimundo Lúlio, Nietzsche – e descreve o “capricho o imaginación o utopía²⁴⁰” de uma biblioteca total capaz de gerar e conter tudo. Essa idéia Borges retomaria dois anos mais tarde em seu “La biblioteca de Babel”, conto que se configura como a especulação de um universo formado por uma biblioteca com todos os livros possíveis e imagináveis.

²³⁷ BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de babel”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956, (p. 75-86) p. 75.

²³⁸ PAULS, Alan. “Peligro: Biblioteca”. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004. (p. 87-101), p. 88.

²³⁹ ARRIGUCCI, Davi. “De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)”. *Cuadernos de Recienvenido*, FFLCH-USP, São Paulo, v. 1, n. 10, (p. 19-55), 1999, p. 21

²⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. “La Biblioteca total”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999, (p. 24-5), p. 24.

A biblioteca de Babel seria um complexo composto por um número indefinido de galerias hexagonais e idênticas que formariam um intrincado e estranho labirinto, conferindo-lhe uma sensação de infinitude que é reforçada desde o início do conto ao propor uma equivalência entre biblioteca e universo. Experimentar a primeira, nos diz essa equivalência, seria experimentar o segundo, conforme lemos na epígrafe que abre este capítulo.

Se a biblioteca em Borges surge como a imagem alegórica do universo e como um espaço de mediação entre a experiência do mundo e a experiência advinda das obras contidas na biblioteca, tais características cabem ao museu da literatura de *La ciudad ausente*, no qual seu acervo revela-se igualmente como um universo de representações constituído por micro-mundos possíveis, fragmentos e cenas memoráveis do passado, assim como por virtualidades futuras.

Difere o museu da biblioteca de Babel por sua clara finitude e configuração circular, assim como pela presença da figura minotáurica da mulher-máquina. Tanto Elena (mulher-máquina) como o minotauro Asterión (homem-touro) do mito grego são seres híbridos, condenados por forças superiores a serem confinados em labirintos até o dia em que o destino de cada um os alcance. O minotauro é condenado por Minos, rei de Creta; Elena, pelo poder estatal de *La ciudad ausente*; ambos sofrendo a pena por confrontarem o poder e por terem se tornado incontroláveis: o minotauro por assassinar e devorar humanos, a máquina de narrar por ir contra as experiências e as mentiras do Estado (LCA, p. 143). O destino do minotauro mitológico é conhecido: o herói Teseu encara o labirinto circular para ao final dele matar Asterión. Ficam claros no mito grego os papéis de herói, vítimas e vilão – que Borges, em “La casa de Asterión”²⁴¹, sua “tradução equívoca” do mito, faria questão de questionar e confundir.

A versão borgeana do mito toma a forma de um monólogo de Asterión, que começa por sugerir que certas afirmações difamatórias – que o tratam por arrogante, misantropo, ou louco – são infundadas. Este Asterión, o mesmo do mito grego como vamos a ficar sabendo somente no final, está preso a um labirinto, que no conto de Borges configura-se, a partir da visão do minotauro, como uma casa com vários quartos e passagens. Asterión nega que, apesar dos boatos, esteja preso. Conta ele que optou por não sair mais da casa por temor aos plebeus que existem fora dela, mas declara que as portas de sua casa estão abertas para quem quiser visitá-lo. Diz Asterión que os outros não aceitam bem sua presença, o que ele interpreta como consequência de ser ele um nobre filho de uma rainha. Porém, sem contato com

²⁴¹ BORGES, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. *El aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957, (p. 67-71).

ninguém, sofre ele de solidão. Para suportá-la, passa seus dias correndo pela casa, finge dormir e às vezes imagina que um outro Asterión vem visitá-lo e finge ser um guia turístico para o visitante. Ao contar em detalhes sobre a “infinitude” de sua casa (infinita segundo a concepção do minotauro, mas que na verdade tem um espaço bem determinado), Asterión a compara com o universo, sugerindo ainda no conto que talvez tenha sido ele a criá-lo, ainda que não se lembre mais disso. Finalmente, ele menciona que outras pessoas, nove homens, aparecem a cada nove anos para que sejam libertos do mal. Asterión diz não matá-los, senão que um a um cada homem cai morto sem motivo. Um deles, porém, antes de morrer, profetiza que algum dia chegará seu redentor, o que dá esperança ao minotauro. Um dia chega Teseu, em quem Asterión confia acreditando na realização da profecia, e se deixa assassinar. A história termina com Teseu dizendo: “—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió²⁴²” – revelando ao leitor do conto que o Asterión borgeano e o da mitologia grega eram o mesmo personagem, o minotauro de Creta.

Como o labirinto cretense, o museu onde a máquina foi confinada também é circular. Mas se a armadilha de Dédalo encomendada pelo rei Minos para conter o Minotauro foi bem sucedida em sua função, o mesmo não ocorre com o museu. Desde seu interior a máquina continua narrando, frustrando a tentativa do Estado por calá-la.

No mito grego os papéis de vítima estão distribuídos entre o rei Minos e os cretenses, com o de vilão cabendo ao minotauro e o de herói a Teseu. No paralelismo entre *La ciudad ausente* e o mito, esses papéis são trocados e indeterminados. São as vítimas a população, que não mais teria fácil acesso às narrações da máquina e que já sofre a opressão do poder estatal e a própria mulher-máquina, encarcerada em um labirinto circular.

La ciudad ausente aproxima-se mais da versão borgeana do mito no sentido de ser o “monstro” encarcerado quem narra. Além disso, como o Astérion de Borges, sofre a mulher-máquina a solidão advinda do encarceramento; como o demonstra seu lamento ao final do romance de Piglia: “me han abandonado, ¿A quién importa lo que digo? La soledad cerebral. La soledad es una enfermedad cerebral. Han cerrado con llave, nadie va a venir ya, nadie ha venido nunca” (LCA, p. 157). Se no romance são a máquina e a população as vítimas, o papel de vilão caberá ao Estado, que encarcerou a primeira e restringe as liberdades da segunda. Mas se o Estado é também a lei, o que temos em mãos ao ler o romance – tal qual o leitor de

²⁴² *Ibidem*, p. 71.

“La casa de Asterión” – é a narrativa contada segundo o criminoso; e se o herói deve lutar contra aquele que controla a lei, torna-se ele, portanto, um fora-da-lei, um marginal.

Sob esta perspectiva, dentro da reconfiguração de papéis, a quem cabe o de herói em *La ciudad ausente*? A Junior, que se vê auxiliado por uma coleção de “ariadnes”: a própria máquina, Renzi, Fuyita, Ana Lidia, Carola Lugo e Russo. Assim como Ariadne no mito grego havia fornecido ao herói Teseu um novelo de linha para que ele pudesse achar o caminho de volta do labirinto cretense, auxiliado pelos vários personagens citados, chega a Junior fios (narrativas) que o guiarão com mais segurança através do labirinto físico constituído pela cidade e seus arredores e pelo labirinto narrativo formado pelo conjunto das histórias colhidas.

4.1 Do museu à cidade, de labirintos a labirintos

Apesar de tantas pessoas envolvidas, nenhuma consegue libertar a máquina. Só lhes resta então seguir ou confiar a tarefa ao último deles, Miguel Mac Kensey Junior, e seguir seus passos, auxiliando-o quando necessário. Dessa forma, a leitura do romance é ditada pela trajetória de investigação do jornalista, desde a aceitação da missão de investigar a máquina e suas narrativas até encontrar-se com Russo, com quem finalmente desvenda a origem e atuação da máquina e porque o Estado quer desativá-la.

Junior está sempre em trânsito: descendente de viajantes ingleses decidiu passar seus dias viajando depois que a mulher o abandonou, deixando-o sem a filha. Como tantos outros em *La ciudad ausente*, sente ele pesar por uma ausência, em seu caso específico, da filha: “la extrañaba tanto que soñaba con ella todas las noches” (LCA, p. 9). Quando acabou o dinheiro que tinha, Junior voltou a Buenos Aires e conseguiu um trabalho em *El Mundo*, mesmo jornal no qual dentro da ficção trabalha Renzi e que fora dela trabalhou Roberto Arlt. E é precisamente Renzi quem destaca Junior para as investigações sobre a máquina e suas narrativas. A missão é dada em um bar, neste *locus* familiar ao leitor de Piglia, onde Renzi entrega a Junior um dos últimos relatos da máquina até aquele momento. Do bar, Junior vai ao Hotel Majestic, buscando Fuyita, mas não o encontra, e daí ao museu.

No estranho museu atrás do congresso não estão guardados objetos que contam a história, senão objetos e representações de histórias. O *museo de la novela* de *La ciudad*

ausente acaba, portanto, por se opor a outros dois museus citados no romance: ao museu de uma cidadezinha da província de Buenos Aires onde Russo ficou fascinado por um autômata ali exposto (o pássaro mecânico) e o Museu da polícia de Buenos Aires.

O primeiro apresenta-se como um comum museu de história fundado por “un loco inglés”, segundo Ríos, figura importante da cidadezinha. Considerava o fundador louco porque lhe parecia insensata a ideia de construir um museu em um povoado perdido, conforme o expôs: “ en medio a la indiferencia general. A nadie le interesa el pasado aquí, todos vivimos en el presente. Si todo sigue igual desde siempre, para qué guardar los restos de lo que no ha cambiado” (LCA, p. 110-1). Sem entrar muito em detalhes, o romance conta que em cada uma de suas salas estava representada uma época da história. A principal oposição do museu provinciano com relação ao *museo de la novela* encontra-se em análoga diferenciação que os falantes de inglês colocam com relação a *story* e *history*: enquanto o museu provinciano buscava recolher e representar momentos da história (*history*), era o museu atrás do congresso um espaço de representações de histórias (*stories*). A única ligação do museu provinciano com o da literatura é a presença do pássaro mecânico em seu interior, que é em si antecessor do projeto da mulher-máquina.

Nesse sentido, o outro museu citado no romance, o museu da polícia, encontra-se um pouco mais próximo do museu da literatura. No *Museo policial* encontram-se representações de crimes, que fazem parte da história (*history*) argentina, mas que também compõem histórias (*stories*) – já disse Piglia em uma oportunidade “Se narra un viaje o un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?”²⁴³. Caso interessante é a reprodução em cera de Angel Malito, criminoso real cuja história e crime seriam contados, assim como a de seus comparsas, em *Plata quemada*, também de Piglia. Mas, se dentro da oposição do museu provinciano havia algo que o ligava ao museu da literatura (o pássaro mecânico), no Museu policial também há, como veremos.

No museu literário estão representações de obras de Roberto Arlt, como o vagão onde havia se matado Erdosain (LCA, p. 47), personagem de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, e a rosa azul fabricada em uma chácara em Temperley (LCA, p. 63) – talvez a mesma do Astrólogo arltiano –, e a larga adaga de Juan Moreira, personagem do romance homônimo de Eduardo Gutiérrez (que Borges admirava e que havia tomado pela primeira vez da biblioteca

²⁴³ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 16.

do pai²⁴⁴). No museu policial há uma sala dedicada a Lugones, não ao pai poeta e ficcionista, senão ao filho delegado, quem “fundó la Sección Especial e introdujo una mejora sustancial en las técnicas argentinas de tortura” (LCA, p. 160) e que mais tarde, atuando como diretor da “inteligencia del Estado” (LCA, p. 160), perseguiria o próprio pai.

Mas o fato de Lugones-filho ter se tornado delegado e trabalhado para o Estado não exclui uma contribuição, dentro de *La ciudad ausente*, maior que a do pai para com o narrar segundo Fuyita. Em uma afirmação deste, retomada pela máquina em seu monólogo final, lê-se que “La narración (...) es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos” (LCA, p. 158). Sob esta perspectiva, conclui que “la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (LCA, p. 158). Desse comentário irônico e perverso emana a conclusão de que o filho delegado e torturador teria legado uma herança literária maior que a do pai poeta e ficcionista.

Nem o museu da literatura onde a máquina se encontra, nem o que ela cria ao recopilar e reproduzir relatos, fazem parte do arquivo oficial da memória, não fazem parte da tradição e memória que tenta construir o Estado por meio de textos e documentos “oficiais” e assim conservar sua versão do passado. Se a geografia da cidade já não é mais capaz de ser o espaço da experiência, surge este outro espaço para suplantá-la, ou, na pior das hipóteses servir de lápide (e epitáfio) para o que se perdeu.

O acervo do museu está constituído pela própria máquina, suas narrativas e objetos que as representam. Além disso, há no museu objetos e referências a outros relatos. Além do vagão e da rosa azul que remetem a Arlt, encontra-se no museu a larga adaga de Juan Moreira, reproduções de quartos de hotel e de pensão, uniformes militares, fotografias etc. Além disso não é o próprio museu uma referência direta ao *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio? Não à toa, será precisamente no museu que reencontraremos os relatos que retomam o tema iniciador de toda a narração em *La ciudad ausente*: a perda, como vimos em capítulo anterior.

O conjunto do acervo contido no museu constituiria uma espécie de utopia fundada na materialização de uma determinada “genealogia literária”, seria “Un aleph custodio del

²⁴⁴ PAULS, Alan. “Peligro: Biblioteca”. *El factor Borges*. p. 89.

patrimonio simbólico²⁴⁵”. Dessa forma, o museu reproduziria entre outras coisas, mitologias da cultura e construiria uma genealogia do impensável, como o nota Edgardo Berg:

En ese refugio de la virtualidad donde se desdibujan las fronteras entre vigilia y sueño, arte y vida, lo real y lo virtual, se encuentran las réplicas del pasado y del porvenir, los iconos de los mundos ficcionales. Es como si la descarga óptica de esos mundos los tornara de consistencia real o los hiciera actuar sobre la *empeiría*²⁴⁶.

A materialização de alguns objetos no museu não leva ao encontro, no mesmo espaço, dos relatos aos quais se referem. Junior percorre o labirinto do museu para, ao final dele e das pistas que colhe ali, afirmar o que já sabia: teria de percorrer labirintos muito maiores. O primeiro deles será a cidade, em cujas ruas e passagens desprovidas de experiência Junior deverá entrar e sair para tentar recuperar os relatos ausentes, circulando na clandestinidade. A cidade configura-se nessa busca como novo labirinto, novo museu e nova biblioteca.

Se o desafio do flâneur baudelairiano era como apreender e gerar experiência em meio à proliferação alucinada de sentido na *polis*, o desafio de Junior se firma em tomar essa profusão como ilusória e ir atrás das experiências que correm por baixo dela, buscar, sob as infinitas citações que circulam na cidade, outras citações. Em sua trajetória, que vai sempre de uma *cita* (encontro) a outra *cita* (citação) e vice-versa, o jornalista-detetive se depara com outras histórias, narrativas pessoais de personagens vivendo em semelhante clandestinidade, em semelhante subterrâneo. Dessa forma, em um bar Renzi lhe entrega “La grabación”, Fuyita, “Los nudos blancos”, a *cita* com Ana Lidia leva Junior a uma das muitas versões da história de Russo, que a leva a Carola Lugo, quem lhe entrega “La isla”, que levará finalmente ao engenheiro.

Junior apresenta-se como o destinatário final de todas as narrativas contidas no romance e também das histórias de seus personagens²⁴⁷. Ele e sua trajetória investigativa parecem ser os únicos a manter unidos os diferentes elementos e personagens do romance; como que antecipando esta reflexão, já no início lemos: “Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. ‘La única conexión soy yo’, pensó Junior” (LCA, p. 14).

Fragmentado em múltiplas vozes, personagens e histórias, o romance se reconstrói no desenrolar da trajetória investigativa do jornalista, a qual está próxima da de detetives do romance *noir*: deixa Junior se levar pelos acontecimentos, indo de encontro a eles, vivendo a

²⁴⁵ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. p. 19.

²⁴⁶ BERG, Edgardo. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, p. 78

²⁴⁷ MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato.”. p. 254.

experiência pura a fim de alcançar a verdade; o que concorda com o dizer de Piglia sobre o gênero, no qual “no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia²⁴⁸”.

Toda narrativa investigativa “narra la aventura de un hombre en busca de la verdad oculta²⁴⁹” como bem nos lembra Cristina Iglesia a partir de sua leitura das observações de Raymond Chandler quanto ao gênero. Encarna a trajetória de Junior o já famoso díptico de Piglia “Se narra un viaje o un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?²⁵⁰”. *La ciudad ausente* narra os dois: a viagem de Junior pela cidade e pouco além dela e o crime de um Estado terrorista que quer calar o que vai contra suas verdades.

Contudo, se o Estado é a lei, ir contra ele é também configurar-se como fora-da-lei, por isso diz Avelar que *La ciudad ausente* é uma narrativa policial narrada a partir do criminoso, está a máquina de narrar fora da lei, não se rendendo às articulações do legislador e detentor desta, pondo-se ainda a serviço do desejo conspiratório²⁵¹.

Antes de mergulhar nos relatos e assim levar adiante sua investigação, Junior se perde, comete equívocos. E a história que pretende reconstruir depende desses desvios para ser narrada. Algo próximo ao que disse Todorov²⁵² sobre a viagem de Ulisses, é ela uma viagem de retorno que só se torna uma *odisséia* por conta dos obstáculos e desvios que sofre o herói: só no diferir da viagem é que se pode viver o relato²⁵³.

Se *La ciudad ausente* propõe-se como um romance policial²⁵⁴, o gênero que apresenta a odisséia de uma investigação para chegar-se à verdade, é preciso, antes de dar-se conta que as pistas são transitórias, falsificáveis, enganar-se e desviar-se da viagem para no pouco avanço conquistado admitir a existência e a necessidade por pistas mais consistentes. No início da investigação de Junior sabemos que ele leva a foto de uma mulher, Elena, que agora já não é mais uma mulher senão uma máquina encarcerada em um museu, os nomes que conhece são inúteis e não levam às pessoas a que deveriam levar. Até as filiações em um dado momento são incertas, Junior em um delírio quase incestuoso imagina que Julia pode ser sua filha que retornou depois de anos; Fuyita, que Julia fala de seu filho e não de seu marido.

²⁴⁸ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 60.

²⁴⁹ IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: Las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. p. 101-111.

²⁵⁰ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 16

²⁵¹ AVELAR, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”. p. 430.

²⁵² Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São paulo: Perspectiva, 2004, p. 4

²⁵³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. p. 4

²⁵⁴ Proposta defendida por Avelar em “Como respiran los ausentes” e Cristina Iglesia em “Crimen y castigo: Las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente”.

A maior confusão, contudo, está com relação a quem poderia desvendar todo o mistério e que ainda segue vivo: Emil Russo, com quem Junior encontrará as últimas respostas de sua investigação. Fuyita acredita que Russo é Richter, quem enganou Perón vendendo-lhe o segredo da bomba atômica. Richter foi um charlatão de cuja biografia Russo apropriou-se. Quando este tenta recuperar sua verdadeira identidade, já não é possível e sua história pessoal acaba definitivamente confundida com uma história falsa e com a de outra pessoa:

Había tenido una grave enfermedad y había dejado de fingir que era europeo y desde el momento en que se había naturalizado todos lo tomaban por un austríaco, húngaro, alemán que fingía ser argentino y lo hacían pasar por un físico nazi escondido en el Tigre, un ayudante de Von Braun, un discípulo de Heidelberg. No hay que tratar de ser una cosa para parecer otra, me entiende. Si usted es anarquista, hágase el anarquista, así lo toman por un policía disfrazado y nunca lo llevan preso. Si uno es el que es, todos piensan que es otro. (LCA, p. 139)

Segundo a versão de Ana Lidia, Russo era um engenheiro húngaro, um dos maiores colecionadores de autômatas da Europa. Segundo Ana, havia ele chegado à Argentina fugindo dos nazistas e buscando um pássaro mecânico. A verdadeira história de Russo só é revelada, pelo próprio, ao final, quando Junior finalmente o encontra após atravessados os labirintos, as pessoas, os relatos que foi colhendo pelo caminho. Conta Russo, ainda confundindo sua história com a de Richter, como se nota quando se trata a si mesmo na terceira pessoa, o que gera a seguinte interpretação: Russo assumiu para si a identidade de Richter e concede a ele, agora, a sua:

Decían en realidad que él [Russo] era Richter, el físico atómico que había engañado al general Perón (...), pero no, dijo, yo soy Russo. Había estudiado la personalidad de Richter, porque lo divertía el fraude que había sido capaz de construir, un trabajo de virtuoso, pero él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos prácticos, patentes baratas de maquinitas sencillas (LCA, p. 139-40)

Em meio a erros e pistas incertas e uma cidade cheia de mortos, Junior constata que mergulhar nas narrativas, naquilo que se mantém e perdura, é o que de fato lhe resta para avançar em sua investigação. Quando finalmente toma contato com a última narrativa, “La isla”, Junior pode encontrar-se com Russo e conseqüentemente com o passado da máquina, do engenheiro e com a verdade. Porém, nem todos os relatos lhe são acessíveis, para recuperá-los o jornalista-detetive percorre um circuito marginal constituído pelas livrarias de Corrientes, pelas galerias e estações de metrô, pelos sótãos do Mercado del Plata, pelas oficinas de Avellaneda, etc.

[Junior] había buscado información en los cementerios de noticias, había hecho transas en los bares del Bajo donde vendían documentos falsos, relatos apócrifos, primeras ediciones de las primeras historias. (LCA, p. 86)

Com os relatos que recupera no labirinto urbano, agora também biblioteca porque lhe dispõe textos, Junior procura reconstruir a verdade oculta e fragmentada nas narrativas e a partir de seus restos montar um mapa:

Su pieza estaba llena de papeles, anotaciones, textos pegados en las paredes, diagramas. Grabaciones. Buscaba orientarse en esa trama fracturada, entender porque querían desactivarla. (LCA, p. 86)

Esse mapa, no entanto, revela-se um labirinto fraturado o qual não conseguia percorrer por completo a fim de encontrar respostas:

[Junior] Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. (...) Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez. (LCA, p. 87)

Na busca por outras peças, Junior soma aos relatos que recolheu e aos que lhe foram entregues, os depoimentos de Fuyita, Ana Lidia, Julia Gandini e Russo. Em sua busca, Junior desenrola um fio de Ariadne (representado pelos relatos lidos e ouvidos) por um labirinto maneirista, no qual encontra intersecções, bifurcações e caminhos sem saída. No fazer e refazer de seu caminho, o método de *trial-and-error* apontado por Eco para vencer o labirinto maneirista, Junior tem seu itinerário pessoal confundido com os itinerários dos demais: ainda que conserve sua *solidão*, característica e fundamento comum a todos os heróis de narrativas policiais, enquanto dure sua investigação o jornalista-detetive se verá obrigado a estar *entre outros*²⁵⁵.

Junior, tal qual a máquina na última etapa de sua programação, capta relatos ficcionais e pessoais e os relaciona para a narrativa de uma história definitiva – no caso do jornalista-detetive sua matéria, e no da máquina, a trama comum que une todas as outras tramas (possibilidade com a qual sonha Macedonio no início do funcionamento da máquina em LCA, p. 42). Em ambos os casos é necessário percorrer histórias e perder-se nelas, participar de uma leitura equivocada dos signos cujo sentido só poderá ser entrevisto após percorrido todo o percurso: “El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir” (LCA, p. 98). O sentido está sempre por vir, já nos avisava os infindáveis prólogos que antecipavam a narração do *Museo de la novela de la Eterna*, mas sentido e destino são anagramas recíprocos, bem lembra Moreiras²⁵⁶, e terminada a trama de esperas e postergações (LCA, p. 87) eles se apresentam a Junior e a nós. Está aí a aproximação possível entre a busca

²⁵⁵ Cf.: Reflito sobre esses pontos a partir do ensaio de Cristina Iglesia no qual a crítica toma as características do herói de narrativas policiais e as aproxima de Junior em *La ciudad ausente*. Ver IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: Las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. p. 101-111.

²⁵⁶ MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio...*, p. 35

de Junior, a atuação de Elena e a arte narrar, entendida na concepção pigliana como “el arte de la percepción errada y de la distorción²⁵⁷”, que vem sempre a exigir uma reconfiguração dos dados para se alcançar o sentido: “El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida²⁵⁸”, revelação esta quase epifânica que põe ordem nas conjecturas e revela a história secreta por baixo dos fragmentos e falsas hipóteses.

Como vimos, em suas teses sobre o conto, Ricardo Piglia diz que o modelo de conto clássico deve contar sempre duas histórias: uma superficial e outra profunda. Se no conto há estratégia de ocultar a história profunda sob a narrativa superficial, em *La ciudad ausente* o soterramento da história profunda atinge um nível de profundidade ainda maior, constitui-se como uma verdade oculta, como um segredo que é necessário revelar a partir de uma demanda investigativa levada a cabo por Junior. No romance, já não é mais uma história superficial que se sobrepõe à profunda, senão várias outras histórias, versões, digressões e a proliferação de outras narrativas e de referências a outros autores que colocam em xeque o resgate da verdade e da história secreta. Mas se uma narrativa leva a uma pessoa e uma pessoa a uma narrativa o que se prolifera não pode ser excluído da busca e reconstituição da história secreta, porque a proliferação de vozes também a constitui e resguarda fragmentos de verdade que a reconstruirão. Até porque em meio a incertezas, o resgate da história secreta depende do que se mantém: as narrativas circulando na *polis*.

4.2 O cadáver de Arlt sobre a cidade das ausências

Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. Su cadáver sigue sobre la ciudad. La poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y de las extrañas invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir.

Ricardo Piglia, “Un cadáver sobre la ciudad²⁵⁹”

No texto do qual foi retirada a epígrafe que abre este capítulo, Piglia conta o episódio do velório de Arlt, morto por um ataque cardíaco. Para retirarem o caixão com o corpo do

²⁵⁷ PIGLIA, Ricardo. *Borges: El arte de narrar*. p. 10.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ PIGLIA, Ricardo. “Un cadáver sobre la ciudad”. *Formas breves*. (p. 35-39), p. 39.

apartamento, armaram um sistema de roldanas e cordas por fora do prédio e sacaram o ataúde pela janela, suspendendo, literalmente, Arlt sobre Buenos Aires – um fim irônico se consideramos muitas de suas histórias. A partir da metáfora do cadáver pairando sobre a cidade, Piglia reflete sobre o lugar de Arlt na literatura argentina: “siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana”, referindo-se ao estilo de Arlt, eternamente acusado de escrever mal e distante da hipercorreção que, segundo Piglia, define o estilo médio da literatura de seu país²⁶⁰. Mas, ao mesmo tempo que o sacam pela janela, está ele sobre a cidade, sobre muito do que se pode se dizer sobre ela.

Em *La ciudad ausente*, Arlt segue projetando sua sombra. Se a máquina produz narrativas e as recopila, não poderia também ter recopilado as outras narrativas presentes no museu, como nos faz crer a presença de suas representações em objetos? Certamente, duas de suas narrativas são recopilções: o conto “El gaucho invisible” que Macedonio-personagem colheu de um velho contador de histórias e a premissa do conto nunca escrito de Tchecov, que na versão de “Una mujer” está representado no museu pela foto do trem que “Lía” tomou, o quarto onde ela se matou e a foto de seu filho sobre um criado-mudo (LCA, p. 47-9). Assim, podemos inferir que a máquina recopilou os romances de Arlt pela presença dos objetos que remetem a eles – o vagão onde se matou Erdosain e a rosa azul.

Não é o propósito aqui desvendar toda a presença de Arlt no interior de *La ciudad ausente*, o que exigiria um cotejo com toda sua obra, senão propor uma aproximação a partir da leitura que Piglia faz dela, que acredito que ainda que não ofereça uma vasta possibilidade de leitura, permite ao menos ligar o conteúdo do museu ao das narrativas que se seguem no romance e as quais comentamos nos capítulos seguintes.

Em um breve texto sobre *Nombre falso*, Noé Jitrik afirma que Piglia utiliza-se de procedimentos borgeanos para manusear temas e modelos arltianos, daí o título de seu artigo: “En las manos de Borges el corazón de Arlt²⁶¹”. Jitrik menciona principalmente a utilização por Piglia do núcleo classicamente borgeano da

obtención de un texto supuestamente perdido y, por lo tanto, de lo que ahí se desprende: búsqueda e investigación para llegar a él, exactamente como en “Examen de la obra de Herbert Quain” y los fragmentos iniciales de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: *mediante Borges, Piglia puede hacer algo con Arlt*²⁶². (grifo meu)

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

²⁶¹ JITRIK, Noé. “En las manos de Borges el corazón de Arlt”. In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. p. 87-91.

²⁶² *Ibidem*. p. 90.

Este núcleo borgeano apresenta-se claramente em *La ciudad ausente* e em dois lados: no da máquina, que recopila textos e os transforma, e no de Junior, que busca estas produções perdidas. Mas gostaria de tomar principalmente a afirmação final da citação de Jitrik e transpô-la para o caso da máquina e o que vimos em capítulo precedente: mediante procedimentos borgeanos para a construção de suas narrativas – o desvio deliberado, a “tradução equívoca” – a máquina, principalmente nas narrativas que veremos nos capítulos seguintes, manuseia temas e uma compreensão da sociedade argentina tomados da obra de Arlt.

Segundo Piglia, seria possível encontrar na escrita de Roberto Arlt a grande ficção política argentina, estruturada a partir de um grande núcleo narrativo formado pela falsificação e pelo engano, pela narrativa paranóica do Estado e pelo entendimento da política como conspiração²⁶³: “Arlt siempre está escribiendo la historia del presente porque capta la noción de complot como un nudo de la política argentina, y si uno lo relee siempre vuelve a encontrar esa tensión²⁶⁴”. Segundo Piglia, é importante ainda notar que na obra de Arlt não se encontram elementos da realidade política do momento histórico no qual passam suas obras. Nelas,

la relación con la política está desmaterializada, hay una sola referencia a Di Giovanni, ligada a la falsificación de dinero, y luego una nota al pie en la que el autor aclara que lo que ha escrito no tiene que ver con el golpe del '30, porque la novela [*Los siete locos*] es de 1929²⁶⁵.

Arlt teria captado uma lógica do funcionamento social que teria convertido seus romances em estranhas utopías, sempre cruéis e negativas que parecem ter se alimentado, de acordo com Piglia, não da Argentina de seu tempo, senão da atual:

La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna²⁶⁶.

Por isso defenderia Renzi em *Respiración artificial* que foi Arlt quem anunciou a modernidade literária na Argentina²⁶⁷ porque foi o primeiro a entender o núcleo conspiratório da política argentina moderna. A máquina, como vimos, toma temas e os “traduz” (LCA, p. 42) e, se ela recopilou as obras de Arlt foi com o propósito de se apropriar de um modelo

²⁶³ Cf.: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 111.

²⁶⁴ PIGLIA, Ricardo. *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007, p. 15-6.

²⁶⁵ *Idem*. “Roberto Arlt – La ficción del dinero”. In: *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones La Urraca, 1993, p. 124.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Idem*. *Respiración artificial*. p. 118.

narrativo, de uma compreensão da sociedade argentina e de uma relação com o poder que Arlt, mais que qualquer outro escritor argentino, soube representar de acordo com a leitura que faz Piglia e seu alter-ego ficcional Renzi da obra de Arlt. As narrativas da máquina, incluindo-se aí *La ciudad ausente* como um todo, inserem-se no interior de um universo altamente arltiano segundo a visão de Piglia sobre o mesmo e, como bem expôs Avelar, “Sólo dentro del universo que se representa en la modernidad perversa, paranoide, falsificadora e impersonal captada por las novelas de Arlt, pasa a tener sentido hablar de circulación de relatos como conspiración clandestina²⁶⁸”.

Estaria em obras de Arlt, como *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, mais que a verdade com relação aos fatos, a real natureza dos mecanismos de funcionamento de uma sociedade e a narração de uma realidade possível (ficcional) a partir da compreensão de tais mecanismos. A escrita de Arlt executaria aquele que seria o maior projeto da literatura segundo Ricardo Piglia: a partir de uma experiência com a linguagem, “Hacer posible una mejor percepción de la realidad²⁶⁹”. É na literatura de Arlt que a máquina resgata a memória e o núcleo narrativo de uma sociedade. Narrar a partir deste núcleo significa, e aí reside o grande valor de Arlt para Piglia, não só preservar uma memória, uma memória de uma realidade possível e a projeção de seu funcionamento, mas projetar uma memória possível futura²⁷⁰. Em *Crítica y ficción*, Piglia afirma que não só Arlt teve a capacidade de perceber seu tempo, como há em sua literatura uma atualidade quase profética:

Si hay un escritor profético en la Argentina, ése es Arlt. No trabaja con elementos conyunturales, sino con las leyes de funcionamiento de la sociedad. Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción²⁷¹.

Uma obra, segundo expõe Blanchot, entra no mundo para cumprir sua função de transformação ou de negação do mundo, mas também é o futuro de outras coisas, tais como outros livros e outras reflexões. Porém, mais que isso, pelos projetos que podem da obra nascer, pelos empreendimentos que favorece, é ela também o “conjunto do mundo do qual é o reflexo

²⁶⁸ AVELAR, Idelber. “Cómo respiran los ausentes”, p. 428.

²⁶⁹ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. p. 11.

²⁷⁰ Paralela às discussões sobre as antecipações da história dentro de ficções, a exemplo do que Piglia escreve quanto às obras de Arlt e Kafka (a partir do personagem Tardewski em *Respiración artificial*), é possível encontrar ainda paralelismos possíveis entre passado e presente em *Respiración artificial* e no conto “La grabación” de *La ciudad ausente*. Quanto ao último, veremos isso em capítulo oportuno, e quanto ao caso de *Respiración artificial*, ver principalmente HALPERÍN DONGHI, Tulio. “El presente transforma el pasado”.

²⁷¹ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 22-3.

mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era²⁷².”. Ao recopilar relatos, a máquina resgata a memória e os núcleos narrativos da sociedade, ao transformá-los e multiplicá-los trabalha no sentido de preservar uma realidade possível e a projeção de seu funcionamento, criando a possibilidade de criar-se uma memória possível futura como o fez Roberto Arlt segundo sugerem as reflexões de Piglia.

5 Fase 3: saber ouvir

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores.

Walter Benjamin, “O narrador”²⁷³,”

Na obra de Piglia, a reflexão sobre a melhor compreensão da realidade, por meio da literatura, apresenta-se em sua posição quanto à obra de Arlt, em seu texto crítico “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” e na perturbadora teoria do filósofo polaco Vladimir Tardewski, de *Respiración artificial*, de que temas constantes da obra de Kafka surgiram em consequência do encontro do escritor com Hitler. Detenho-me a seguir no último caso e trato do texto crítico logo em seguida.

Quando Tardewski está para preparar sua tese e procura um volume do sofista Hípias na biblioteca do Museu Britânico, por um erro de classificação lhe entregam o *Mein Kampf* de Hitler. Para o filósofo, era o monólogo de Hitler

una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del Discurso del Método. Era el Discurso del Método escrito no tanto (o no sólo) por un loco y un megalomaniaco (también Descartes era un poco loco y era megalomaniaco) sino por un sujeto que utiliza la razón, sostiene su pensamiento y construye un férreo sistema de ideas sobre una hipótesis que es la inversión perfecta (y lógica) del punto de partida de René Descartes. Esto es, dijo Tardewski, la hipótesis de que la duda no existe, no debe existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor²⁷⁴.

Tardewski vai, portanto, contra a tese de Georg Lukács “para quien Mi lucha y el nazismo no son más que la tendencia irracionalista de la filosofía alemana que se inicia con

²⁷² BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”, p. 303-4.

²⁷³ BENJAMIN, Walter. “O narrador...”, p. 58.

²⁷⁴ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. p. 187.

Nietzsche y Schopenhauer²⁷⁵”, senão lê o *Mein Kampf* como a razão burguesa levada ao limite, como filosofia crítica prática.

Segundo a teoria de Tardewski, Kafka teria encontrado Hitler no café Arcos, em Praga. Hitler, o pintor fracassado e desertor do exército, teria contado ao escritor tcheco

la utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria (...)Y Kafka le cree. Piensa que es posible que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabras estaban construyendo: El Castillo de la Orden y la Cruz gamada, la máquina del mal que graba su mensaje en la carne de las víctimas. ¿No supo él oír la voz abominable de la historia?²⁷⁶

Não só Kafka pode ter acreditado, como seria sobre o horror que vislumbrou nas palavras de Hitler que escreveria. O gênio de Kafka na teoria de Tardewski consistia em saber que se aquelas palavras poderiam ser ditas, se naquele discurso havia a descrição do possível, então elas poderiam ser realizadas: “Kafka sabe, en 1910, que 1933-1945 son posibles. El que sabe oír escucha el rezongo aterrador, el murmullo asesino de la historia²⁷⁷”.

Sem entrar no mérito desse encontro ter realmente acontecido fora da ficção, – muitas das “provas” que Tardewski apresenta sobre a existência do encontro são falsas se analisadas segundo dados históricos²⁷⁸ –, o que é importante notar é como a tese do filósofo polaco quanto a Kafka e a de Piglia quanto a Arlt se aplicam à reflexão de que a literatura se transforma em um espaço de narração de uma realidade possível a partir da compreensão efetiva de seus mecanismos e discursos, convertendo-a no espaço onde se pode encontrar a assustadora equivalência do possível com o real.

Lê-se em *Respiración artificial* que Kafka foi aquele que soube ouvir, “por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad²⁷⁹”. “El que escucha”, “el que sabe oír”, assim se refere Tardewski com relação a Kafka²⁸⁰, mesmos sintagmas que utilizará Ricardo Piglia para referir-se a Rodolfo Walsh em sua conferência de 2000²⁸¹, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, quando trata da

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 188.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 204.

²⁷⁷ PACHECO, Jose Emilio. “El proceso, El castillo, Las alambradas”. In: Jorge FORNET. *Ricardo Piglia*, (p. 141-8), p. 146.

²⁷⁸ E corresponderiam à versão de Piglia de outro possível encontro de um escritor com Hitler: Brecht. “Piglia noveliza una suerte de hipálage, ya que hay un escrito inédito de Brecht que narra un posible encuentro suyo con la figura emblemática del nazismo en Praga, en 1922”. ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 54, núm. 2, (p. 523-556), p. 528.

²⁷⁹ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. p. 203.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Realizada em La Casa de las Américas de Cuba.

função social do escritor e que podem igualmente ser lidos de forma implícita na referência à máquina em *La ciudad ausente*, tida como aquela que “capta lo que sucede” (LCA, p. 138).

Saber ouvir seria a grande função social de quem se propõe a narrar de acordo com Ricardo Piglia e de, bem antes dele, Walter Benjamin, quem disse que “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada²⁸²”. Será esta a última tarefa assumida pela máquina na fase 3 de sua programação. Saber ouvir os mecanismos de funcionamento de uma sociedade, tal qual Roberto Arlt; “la voz abominable de la historia²⁸³”, tal qual Kafka, e as versões não-oficiais da história e de relatos de resistência para, por fim, transformar, expandir e difundir essas múltiplas vozes. No cumprimento de tal tarefa estaria a consolidação da máquina como metáfora de um escritor segundo a concepção pigliana: “El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social, y también el que las imagina y las escribe²⁸⁴”.

Ao ouvir o relato social, a máquina construiria o último *corpus* de relatos criados por sua programação e, ao narrar sobre si mesma, ela incorporaria (ainda que de forma cifrada) sua história pessoal a ele.

“La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”, os relatos dessa etapa da programação, são referidos como a reprodução de depoimentos, são gravações e papéis entregues em segredo a Junior:

Tenía la grabación que le había dado Renzi; (LCA, p. 30)

le alcanzó un sobre marrón; (LCA, p. 65)

le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla (...). Tenga, le dijo ella. Oiga, ahora verá (LCA, p. 116-7)

Os três relatos configuram-se como registros que recuperam “rastros de la oralidad, la ‘voz del otro’²⁸⁵”. Se a máquina teve de aprender a ouvir para reproduzir a experiência, Junior deverá também aprender para poder reconstruí-la, por isso a referência a “ouvir” os relatos que chegam a ele, mas também o que lhe contam as diversas pessoas com as quais se encontra durante sua investigação. O que se pretende ouvir, em última instância, é a voz dos que não têm voz e que se veem incapazes de narrar a experiência para em seguida propor-lhes uma

²⁸² BENJAMIN, Walter. “O narrador...”. p. 60.

²⁸³ PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. p. 204.

²⁸⁴ *Idem*. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. p. 16.

²⁸⁵ Cf.: ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. p. 528.

reconstrução dessa palavra que frequentemente “tartamudea y tiene dificultades para expresarse” (LCA, p. 32)²⁸⁶.

A afirmação de que “o Estado narra” aparece em destaque e repetidas vezes na obra ficcional e crítica de Ricardo Piglia. Está implícita em *Respiración artificial* e explicitamente em *La ciudad ausente* (p. 142-3), *Crítica y ficción* (p. 35) e “Tres propuestas...” (p. 15). A narração estatal estaria constituída de uma interpretação dos fatos, de uma versão oficial da história, mas também de “soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror”²⁸⁷.

Uma dessas histórias circulou durante a ditadura militar. Era um “relato quirúrgico” que tratava a Argentina como um corpo doente, que carregava um tipo de câncer que proliferava cada dia mais:

Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo, obviamente, pero, al mismo tiempo, lo decían enmascarado, con un relato sobre la cura y la enfermedad²⁸⁸.

Para eviar a proliferação dessa “doença”, os militares se colocavam como um modo asséptico e como médicos além do bem e do mal capazes de remover esse mal, nem que para isso fosse necessário mutilar, sangrar. Narravam de forma a fazer a população acreditar que a Argentina era um corpo doente sobre o qual “Era necesario operar sin anestesia, como decía el general Videla. Es necesario operar hasta el hueso, decía”²⁸⁹. Contudo, mesmo definindo a repressão como uma metáfora narrativa é possível entrever nela tudo o que esse discurso tentava ocultar: a sala de operações (tortura) e corpos nus, mutilados e ensanguentados.

Contra a narração estatal existiriam versões que circulariam na sociedade e formariam uma contra-narração de resistência: “Un contrarrumor”, segundo Piglia, “de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan”²⁹⁰. O grande papel do escritor seria, então, segundo ele, estar atento a essa narração social a fim de reproduzi-la, imaginá-la e escrevê-la. E é a partir do “saber ouvir” que a máquina produzirá dois importantes contra-rumores à narração estatal e a este relato cirúrgico em particular: “La grabación” e “Los nudos blancos”, como veremos em suas leituras mais adiante.

²⁸⁶ Cf.: Ibidem, p. 529-31.

²⁸⁷ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, p. 15.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, p. 15.

²⁹⁰ Ibidem, p. 16.

O embate entre narrações recupera algo que Jitrik havia observado na obra de Roberto Arlt, com a literatura constituindo-se como um espaço de forças que se enfrentam e cujo resultado seria menos um objeto de classificação que um sistema de relações que deve ser estabelecido²⁹¹. Tendo isso em mente, vale a pena recordar a afirmação de Avelar, quem assinala que “lo que cuenta *La ciudad ausente* es la batalla campal de imaginarios²⁹²”, de narrações, uma oficial, a outra fora da lei.

A máquina de relatos, como aquela que ouve, reproduz e transforma a narração social, garante a circulação e fixação desta dentro do universo ficcional de *La ciudad ausente*. A forma final dessa narração social seriam tanto os relatos contidos na obra como o próprio romance em si (como veremos em capítulo à frente). Assim, dentro de seu próprio universo ficcional, as narrativas da máquina entrariam em uma categoria de textos na qual Piglia, no universo exterior a *La ciudad ausente*, coloca os textos de Arlt, Rodolfo Walsh e Manuel Puig (entre outros) como exemplos de autores cujas obras fixaram a narração social e garantiram sua existência:

Podríamos poner como ejemplo una nouvelle de Walsh, “Cartas”, publicadas en su libro *Un kilo de oro*. Si leen ese texto verán la trama compleja de pequeñas historias que circulan, de voces que reproducen los relatos y los dichos de un pueblo de la provincia de Buenos Aires durante los años 30. O si releen las novelas de Manuel Puig verán que están hechas de esa materia social y oirán esas voces y verán circular esas historias²⁹³.

Na mesma conferência Piglia cita um relato anônimo que circulava durante a ditadura militar argentina na época do conflito com o Chile e pouco antes da guerra das Malvinas. Segundo Piglia por este momento histórico circulavam várias versões do relato que, em linhas gerais, contava que alguém conhecia uma outra pessoa que em uma estação deserta tinha visto um trem na madrugada transportando ataúdes vazios. Essa imagem, segundo Piglia, não só sintetizava a história dessa época como antecipava a guerra que eclodiria meses depois. Como a proposta benjaminiana da narrativa capaz de ser veículo da experiência, esse relato anônimo não dizia nada diretamente, mas suas elipses levavam à compreensão de um sentimento de época e a um pressentimento do que viria a seguir, ao mesmo tempo que busca construir uma voz que testemunha:

Esa imagen, de un tren interminable que pasa a la madrugada por una estación vacía, y el hecho de que alguien esté ahí y vea y pueda contar, dice muy bien lo que fue la experiencia de vivir en la Argentina en la época de la dictadura. Porque no sólo está el

²⁹¹ JITRIK, Noé. “En las manos de Borges el corazón de Arlt”, p. 89.

²⁹² AVELAR, Idelber. “Alegorias de lo apócrifo...”, p. 232.

²⁹³ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas...”, p. 16.

tren que cruza en esa historia, sino que también está el testigo que le cuenta a alguien lo que ha visto²⁹⁴.

O contra-relato político postula que sempre há uma testemunha, alguém que vê ou ouve e então constrói o relato e o transmite, contrapondo à outra versão. Com procedimentos próprios e com uma lógica singular, esta narração “restablece la continuidad histórica cuando inventa un orden – el orden del relato que es también el de la legalidad – para contraponer al orden institucional basado en la violencia y la represión²⁹⁵”.

Em *La ciudad ausente* (e na conferência citada) vemos que além da imposição do silêncio, atua o Estado de forma a manipular a informação e a difundir histórias falsas, contra tudo isso está a máquina de narrar que em sua série de narrativas dá voz aos desesperançados, e com cujo discurso constróem-se contra-relatos que, bem nota Adriana Rodríguez Pérsico, “minan las reglas de la buena sociedad en gestos, acciones y discursos²⁹⁶”.

Tema constante na obra de Ricardo Piglia, a voz dos fracassados e marginalizados como Kostia (*Nombre falso*), Ratliff (*Prisión perpetua*), Anahí (“La loca y el relato del crimen”) ou Tardewski (*Respiración artificial*) articula um discurso alternativo e contrahegemônico que encontra um claro paralelo em *La ciudad ausente* sob intermédio da máquina de narrar. Dessa forma, o conjunto das narrativas de *La ciudad ausente* e o romance como um todo constituem-se como textos fora da lei (que é ditada pelo poder estatal) que, se não alcançam apagar o discurso do Estado, ao menos apontam para uma contra-versão do que ele narra.

Nesse sentido admira Piglia a figura de Rodolfo Walsh que, segundo ele, foi um escritor que buscava desmentir as histórias do poder e que procurava ouvir as versões alternativas que circulavam na sociedade. Estes dois procedimentos também serão executados pela máquina de relatos em *La ciudad ausente*²⁹⁷. Há uma premissa que Piglia coloca para *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, como texto definitivo nesse sentido, que poderia muito bem ser aplicada a *La ciudad ausente*: se o Estado está construindo um relato falso dos fatos, é preciso então contruir uma contra-realidade, registrar versões antagônicas e buscar a verdade em outras versões, em outras vozes: “Se trata de hacer ver cómo ese relato estatal

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. p. 15.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 21. Continua ainda a crítica dizendo que os personagens de *La ciudad ausente* “recuerdan los personajes desesperados y un poco fantochescos de Roberto Arlt”.

²⁹⁷ Essa leitura, intermediada pelo texto da conferência de 2000, me foi sugerida pelo próprio Ricardo Piglia na entrevista em anexo e pelo trabalho de María Alejandra Alí, que a partir da mesma conferência, da entrevista que Piglia faz a Walsh em 1970 e a versões preliminares de *La ciudad ausente*, aproxima a figura de autor e a obra de Walsh à atuação da máquina de relatos e a própria constituição do romance. Cf.: ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. p. 523-556.

oculta, manipula, falsifica, y hace aparecer entonces la verdad en la versión del testigo que ha visto y ha sobrevivido”²⁹⁸.

O texto do relato e a voz da testemunha se equivaleriam e se confundiriam em *La ciudad ausente* e em *Operación masacre*. No primeiro, os relatos que a máquina ouve, altera e difunde equivaleriam às vozes e depoimentos dos operários peronistas do segundo. Em ambos os casos, durante a construção das versões contra-estatais, transita-se de um relato / depoimento a outro, de um fragmento da realidade a outro para a constituição de uma contra-versão completa.

Ouvir relatos em todas as suas formas, seja como objetos da literatura – a fase anterior da programação da máquina –, seja o que narram as testemunhas, para aproximar-se à verdade possível e a uma outra versão dos fatos seria a derradeira função da máquina de relatos, “una máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (LCA, p. 143). Recopilar relatos, o que ocorre e ainda ser a voz que testemunha, a que sobreviveu para narrar, dão à máquina um papel crucial como aquela capaz de expressar a verdade. De acordo com Marúia Alejandra Alí, a máquina, “este instrumento con el que se puede captar – y retener, conservar, archivar – la voz del otro, se convierte en el aparato (lingüístico) que va a exponer la verdad (de la Historia)”²⁹⁹.

Essa verdade, no entanto, apareceria sempre de forma fragmentada e encoberta, sendo exigido um trabalho de reconstrução para trazê-la à tona. Por isso a figura do jornalista-detetive Junior, que está sempre em trânsito em busca de documentos e vozes. Os principais relatos de sua investigação serão precisamente os relegados fora do museu de histórias: “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”. São eles fragmentos da realidade e da verdade que Junior tenta conectar para reconstruir o todo e chegar ao fim de sua busca.

²⁹⁸ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas...”. p. 16-7.

²⁹⁹ ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. p. 538.

5.1 La grabación

La verdad es un relato que otro cuenta.

Ricardo Piglia, “Tres propuestas...”, p. 14

É que os outros não querem ouvir suas próprias vozes, mas sim a voz de um outro, uma voz real, profunda, que incomoda como a verdade.

Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte”. p. 297.

A história do trem cheio de ataúdes visto por alguém em uma estação deserta que circulava na época da ditadura tem um paralelo em *La ciudad ausente*; trata-se de “La grabación”, o primeiro relato da máquina a que somos apresentados no romance, ainda que seja um dos últimos produzidos por ela até aquele momento. Como a história do trem contada por Piglia na conferência de 2000, “La grabación”, segundo nos diz Renzi no romance, pretende passar-se por um *testimonio* e, como é do gênero, propõe contar algo pela voz de uma testemunha e sobrevivente. O relato tem como ponto culminante a apresentação de um mapa do horror: um poço cheio de corpos, que seria tão somente um entre a infinidade de outros descobertos mais tarde. Trata o relato ainda das lutas dos homens do campo e da difícil tarefa de eles se expressarem.

“La grabación” começa com o encontro entre Enrico Malatesta, um imigrante anarquista italiano e Juan Arias, o primeiro anarquista argentino, “En la provincia 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, p. 32). Mais tarde Arias seria assassinado a punhaladas por capangas do Partido Autonomista Nacional por pregar que o voto de cabresto era um atentado contra os operários do campo.

“Los gauchos hablan en versos y los obreros son tartamudos” (LCA, p. 32). A partir dessa premissa, narra “La grabación” a difícil tarefa do mundo operário de contar sua história. Influindo decisivamente na incapacidade do trabalhador de se expressar está sua vida oprimida e repleta de tragédias pessoais. A voz que narra “La grabación” é a de um desses operários, que reencontra na atual realidade do campo cenário semelhante ao que sua mãe lhe havia narrado tempos atrás. Foi ela testemunha de um fuzilamento em praça pública, enquanto “en los altoparlantes del pueblo seguían pasando la música y la

publicidad como si nada, mientras lo mataban” (LCA, p. 32). É o filho, porém, a testemunha de horror pior durante o Processo Militar.

Um dia lhe cai um bezerro em um poço e, quando trata de içá-lo, auxiliado por espelhos para que pudesse ver melhor, vê no reflexo uma imagem horrível: “Había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos” (LCA, p. 34). Tenta a voz de “La grabación” narrar a tragédia que viu, voz que constantemente parece hesitar, – e que acaba por identificar-se com a voz dos operários com dificuldade de narrar as próprias tragédias –, ao mesmo tempo que tenta convencer-se da existência da imagem que lhe parece um pesadelo, por isso a recorrência a tantos *vi* em seu discurso: “vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio del ternero, lo vi” (LCA, p. 34), que não é nada mais que uma transposição perversa do encontro de Borges com o *aleph*, no conto homônimo, no qual com igual recorrência a muitos e seguidos “vi”, narra o escritor-personagem o que viu naquele objeto:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi...³⁰⁰

Auxiliado por Maradey, para quem trabalhava, o homem que narra “La grabación” consegue tirar o bezerro do poço, tratando de logo em seguida lavá-lo com uma mangueira. Com a mesma água, molhava o rosto para não permitir que o patrão o visse chorando. Quando perguntou a Maradey sobre o que deviam fazer, respondeu ele que nada, “dejar todo y no decir nada” (LCA, p.35). Fugindo dessa visão, mas sendo atormentado pela lembrança, – “aunque si uno se va igual los recuerdos vienen con uno” (LCA, p. 32) –, parte o homem para outra parte do campo para descobrir que o horror é maior do que poderia imaginar:

Yo digo que era un mapa incalculable la aproximación de pozos, en la pradera. No puedo decirle qué cantidad, pero yo le calculo así nomás sin errarle, arriba de setecientos, setecientos cincuenta pozos, calculo, porque posiblemente eran dieciséis hectáreas esa parte, quince, dieciséis, no aprecio muy bien, y estaba casi completamente cubierto un camposanto sin cruces, nada, salvaje. (LCA, p. 36)

O homem só encontra uma alegoria para descrever o horror da infinitude de poços: um mapa do inferno (LCA, p. 37) – o que Ana María Barrenechea também chama de um “aleph

³⁰⁰ Trata-se aqui de um pequeno trecho da referida passagem, no conto a sequência do que Borges viu no *aleph* cobre mais de uma página. Cf.: BORGES, Jorge Luis. “El aleph”. *El aleph*. p. 66. Piglia, remetendo-se novamente a *El aleph*, termina a conferência “Borges: El arte de narrar” com a narração de uma sequência de visões retiradas de textos borgeanos e igualmente ligadas pelo verbo ver. Cf.: PIGLIA, Ricardo. “Borges: El arte de narrar”, p. 19.

do horror”³⁰¹. Nos vários poços estariam as vítimas do Processo Militar, os tumores operados segundo seu “relato cirúrgico”. Talvez em um dos poços se encontre também o corpo de Maggi, tio de Renzi e desaparecido de *Respiración artificial*. De qualquer forma, surge “La grabación” como a outra versão, como a reconstrução da voz daquele que encarou o inominável. Quanto ao que se conta, destaca Renzi, “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, p. 17).

Como que retomando a temática da duplicação, origem da programação da máquina, duplica “La grabación” outras passagens do romance como a história de Malamüd (LCA, p. 15-7) e “El gaucho invisible” (LCA, p. 43-6). Arias de “La grabación” é quase uma inversão de Lazlo Malamüd, o tradutor húngaro de *Martin Fierro* que recebeu aulas de espanhol de Renzi, conforme o mesmo conta no início de *La ciudad ausente*. Malamüd falava um idioma imaginário, cujo vocabulário básico era o *Martín Fierro*, chegando, em momentos de angústia e desespero, a mesclar sua própria fala com passagens do poema de Hernández, como no exemplo: “Yo no merece tanta humillación. Viene primero el juror después la melancolía. Vierten lágrimas los ojos, pero su pena no alivia.” (LCA, p. 17), que se refere aos seguintes versos de Hernández:

Vierten lágrimas sus ojos / pero su pena no alivia

(...)

Viene primero el juror. / Después la melancolía.³⁰²

Em “El gaucho invisible” se é o sacrifício de um bezerro caído em uma lagoa que desencadeia a visibilidade temporária de um homem do campo (Burgos), em “La grabación” é outro bezerro caído, dessa vez em um poço de corpos que torna visível, para outro homem do campo (o que narra o relato), o destino de milhares de desaparecidos, destituídos de qualquer visibilidade por um poder que os matou e os enterrou. Mas, mesmo uma vez vistos, seguem “invisíveis”, como fica claro na negação de Maradey de que deve-se manter as coisas como estão e não se fazer nada. A visibilidade dos desaparecidos realiza-se a partir daí somente na memória do narrador, incapaz de apagar a imagem do horror.

Além da duplicação de passagens do romance, aparece no interior de “La grabación” a duplicação do horror: o primeiro entrevisto pela mãe do narrador nos fusilamentos no campo, o

³⁰¹ BARRENECHEA, Ana María. “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente*”. In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. (p. 235-249), p. 246.

³⁰² *Apud* PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 178.

segundo pelo próprio no “mapa do inferno”. Ainda que o romance omita as referências históricas, concordo com Ana María Barrenechea que situa o primeiro evento em 1922, quando 1500 trabalhadores e líderes sindicais anarquistas (muitos estrangeiros) foram fuzilados pelo exército de Hipólito Yrigoyen e o segundo evento na ditadura militar de 1976 a 1982³⁰³.

Pode ainda o primeiro evento referir-se aos fusilados de 1956 (que teriam sua história contada em *Operación masacre* de Walsh), que tentaram impor-se contra a ditadura daqueles tempos. Em todo caso, o que pretende “La grabación” é demonstrar que o horror do passado permanece na memória e pode ressurgir no presente. Recontados pela máquina de narrar, os eventos passados se mesclam e convergem para o último horror entrevisto, convertendo o horror do Processo militar no ponto de chegada de todos os horrores anteriores.

“La grabación” pretende-se “Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra” (LCA, p. 30). E como um *testimonio*, também tenciona ser um documento duro da realidade sobre o qual se reflita a verossimilhança dos fatos. A máquina ouve este *testimonio* e dá voz ao outro para explorar o real (do romance), para trazer à tona o documento duro que é agora uma narrativa, mas ainda capaz de depor a favor da memória coletiva ao mesmo tempo que concede ao homem do campo a possibilidade de narrar sua história. Contudo, quem se propõe a narrar o horror defronta-se com a impossibilidade de fazê-lo; chega a um ponto extremo no qual a linguagem parece encontrar um limite além do qual não se consegue ultrapassar. Como bem notou Piglia:

Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, sólo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje³⁰⁴.

A pergunta que Renzi coloca duas vezes em *Respiración artificial*, “¿cómo narrar los hechos reales?”³⁰⁵, soma-se à que Piglia coloca na conferência de 2000: “¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él?”³⁰⁶. Ambas as questões configuram-se não como apelos pela sinceridade ou pela exatidão dos acontecimentos nas narrativas, senão como um só pedido por uma estratégia de como contar, tornando essa narração um meio transmissor de experiência e não somente uma informação do ocorrido. Tal estratégia se fundará muitas

³⁰³ BARRENECHEA, Ana María. “Inversión del tópico del *beatus ille*...”. p. 242-243.

³⁰⁴ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el proximo milenio...”. p. 18.

³⁰⁵ *Idem*. *Respiración artificial*. p. 18 e 145.

³⁰⁶ *Idem*. “Tres propuestas...”. p. 18.

vezes na busca pelo já dito e no recolhimento de vozes que já contaram história semelhante em um deslocamento que busca fundar um dito construído por meio da *alegoria*, do *dizer o outro* e também pelo *dizer pelo outro*³⁰⁷.

Sob essa perspectiva, os casos do falso Fierro em “La grabación” e o de Lazlo Malamüd adquirem características anedóticas, uma vez que impossibilitados de narrar suas próprias experiências recorrem ao já dito por Hernández. Mas o mais importante a notar é que para narrar o horror que presencia, o narrador de “La grabación” começa por retomar o que lhe foi contado anteriormente por sua mãe. A fim de tornar inteligível a experiência que presenciou, sua memória procura outro ponto de comparação e contraste. Porém, bem nota Dove, a experiência do horror, como a narrativa de muitos sobreviventes indica, revela-se frequentemente incomparável e sem paralelo com experiências passadas³⁰⁸. Nem por isso o horror passado cancela-se, ameniza-se ou é capaz de abrandar o horror presente, pelo contrário. Ao invés de ser mero ponto de partida para a narração do homem que “no tiene palabras para nombrar el horror” (LCA, p. 17), o relato de sua mãe horroriza hoje, como horrorizou desde sua primeira narração, e intensifica o horror presente, que só na construção da alegoria do “mapa do inferno” parece encontrar finalmente uma definição em palavras.

A atitude da máquina com relação a essa narração é ouvi-la e dar-lhe voz, executando neste ato o procedimento de “tradução” que lhe é característico – por isso as possíveis aproximações com a história de Malamüd, “El gaucho invisible” e “El aleph” e a consequente dúvida que é colocada, se dentro da realidade do romance “La grabación” trata-se de um depoimento real ou falso. Além disso, ao mesmo tempo que reproduz e insere esse depoimento dentro de sua obra, *La ciudad ausente* como um todo, a máquina acaba por tomar-lhe como a voz do outro necessária para narrar sua história.

Reflete-se aí a estratégia proposta por Piglia para se narrar no limite. Para ele deve-se deslocar a narração para um ponto em que seja possível tomar certa distância do que se está tratando de dizer e desde este ponto narrar³⁰⁹. O deslocamento será dado, então, indo em

³⁰⁷ Refiro-me à origem da própria palavra *alegoria*, do grego *allos*, outro e *agoreuein*, dizer. Cf.: KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 7. Não me atenho à leitura alegórica de *La ciudad ausente* e de sua forma alegórica de narrar o horror não só porque já seria tema de outro trabalho como o mesmo já foi feito competentemente por Idelber Avelar em *Alegorias da derrota* e “Alegorias de lo apócrifo” e por Isabel Quintana em *Figuras de la experiencia*. Nos trabalhos dos dois críticos vemos como a alegoria torna-se uma das formas privilegiadas de referir-se a alguns eventos (dentre eles as ditaduras latinoamericanas) configurando-se frequentemente como única capaz de representar os horrores ocorridos e torná-los minimamente inteligíveis.

³⁰⁸ DOVE, Patrick. *The Catastrophe of modernity: tragedy and the nation in Latin American literature*. p. 28.

³⁰⁹ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas...”. p. 18. Naturalmente essa proposta aproxima-se do distanciamento brechtiano, como Piglia o admite. Esta aproximação pretendo desenvolver em futuro artigo.

direção ao outro, fazendo com que seja este quem conta, conseguir que alguém diga por si o que se quer dizer e na interpretação do dito recuperar alguma experiência, porque se há alguma experiência a ser reconstruída essa parece ser a de se encarar a própria impossibilidade de se narrar a experiência³¹⁰.

Piglia, para exemplificar isso, cita novamente a Walsh em dois momentos, “Carta a Vicky” e “Carta a mis amigos”. Nos dois textos está a tentativa do autor de *Operación masacre* de contar a morte da filha. Na primeira carta, Walsh escreve “Hoy en el tren un hombre decía Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”, “Hablaban por él pero también por mí”. Walsh realiza aí um deslocamento do discurso para que alguém fale por ele o que ele quer dizer, “casi una forma narrativa de la hipálage³¹¹”. Na outra carta, na qual Walsh reconstrói a emboscada dos militares para capturar sua filha, diz ele que lhe havia chegado o depoimento de um desses homens:

El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía³¹².

Nesse depoimento, diz Piglia, transparece o assombro pelo que se passa e a juventude, coragem e energia de María Victoria Walsh:

Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, según la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo el testigo certifica la verdad y permite que el que escribe vea la escena y pueda narrarla, como si fuera otro³¹³.

Como nos casos do homem que vê o trem na estação deserta ou daquele outro que vê desenhar-se no campo mapas do inferno (e dentro de sua narração a da mãe que presencia o fuzilamento), há no texto de Walsh um deslocamento que transfere a voz ao outro, e nesta voz se encontraria a condensação do que se pretende dizer.

É o deslocamento de vozes uma das principais estratégias discursivas de Ricardo Piglia (ainda que nem sempre ligada à impossibilidade de narrar³¹⁴). “La grabación” é, como

³¹⁰ QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia...*, p. 81.

³¹¹ PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el proximo milenio...”. p. 18

³¹² *apud* PIGLIA. “Tres propuestas para el proximo milenio”. p. 18

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Em *Nombre falso* será através de Kostia que se recuperará Arlt e seu texto (falso) perdido. Em *Respiración artificial*, o deslocamento estará na longa conversa entre Renzi e Tardewski na qual transparece a ausência do principal motivo daquele encontro: Maggi, tio de Renzi e desaparecido político. Em *Prisión perpetua* o principal deslocamento será a presença de Steve Ratliff, o pai literário (inventado) de Piglia, com cujo discurso pretende este dar coerência a um texto que se aproveita da retórica do gênero autobiográfico. Além da presença nos relatos de *La ciudad ausente*, o deslocamento apresenta-se também nos depoimentos dos personagens com os quais Junior se encontra, porém, como o foco aqui é a produção da máquina, deixarei a análise dos discursos

vimos, a narração do horror que presenciou um homem do campo; será “Los nudos blancos” a transposição dos horrores pelos quais passou Julia Gandini nas mãos do Estado segundo a narração de Elena e, finalmente, “La isla”, o informe de Boas de um lugar perdido e sem memória, alegoria da própria “cidade ausente”. São estas três histórias a recuperação da voz do outro, que na forma de narrativas se opõem às histórias falsas contruídas pelo poder e como vozes deslocadas dizem o que não se consegue dizer diretamente.

Dentro do romance, transitam “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla” por uma zona indeterminada entre ficção e verdade (segundo o real que a obra representa em seu interior). Sobre “La grabación”, “Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad” (LCA, p. 17); sobre “Los nudos blancos” diz-se ser “Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad” (LCA, p. 65), e, por fim, está Boas, que com seu informe sobre “La isla”, “vino a contar lo que ha visto de ese reino perdido” (LCA, p. 117), essa espécie de distopia linguística fora da realidade e do tempo. Falso, paranóico e perdido: três adjetivos que questionam a veracidade dos relatos, mas que ao invés de desacreditá-los dentro da realidade construída no interior de *La ciudad ausente*, os transferem para uma zona indeterminada onde se cruzariam a ficção e o real, projeto ideal manifestado pelo próprio Ricardo Piglia quando se pretende atingir a especificidade da ficção: sua relação com a verdade. Para o escritor,

No hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia e en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones³¹⁵.

Em *La ciudad ausente* postula-se e afirma-se uma realidade a partir dos relatos, creiam-se eles ficcionais ou não. Assim, mais importante que as existências do homem do campo que viu o mapa do inferno, de Boas, da arrependida Julia Gandini, ou mesmo do homem que viu o trem na madrugada ou do soldado que admitiu a coragem de María Victoria Walsh são as visões que estes personagens proporcionam, o fato de estarem no lugar em que se encontravam para poderem narrar a experiência. Assinala Piglia:

Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir³¹⁶.

de Fuyita, Ana Lidia e Russo assim como a presença dessa estratégia discursiva em outras obras de Ricardo Piglia para trabalhos futuros.

³¹⁵ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 10-1

³¹⁶ *Idem*. “Tres propuestas para el próximo milenio”. p. 19.

Por conta disso, Alí lê os três relatos citados de *La ciudad ausente* sob as normas de uma literatura “que se propone no como la representación de una historia verosímil, sino como la instauración de lo verosímil a través de una voz en presente que narra la historia presente³¹⁷”. Por essa característica, não lhe são dadas sequer a alternativa de serem esquecidas nas salas do museu, plano original do Estado para calar a contra-narração da máquina. São as narrativas desta sempre ameaçadas de serem retiradas de circulação se não houvesse um porém: sua capacidade de serem transmitidas, reproduzidas e multiplicadas em meio à circulação social. Seu acesso e existência estarão, portanto, condicionados por sua reprodutibilidade e modo de recepção, muitas vezes oral. Por isso a necessidade de Junior recuperá-las enquanto circula de um ponto a outro, enquanto passa de um encontro a outro. A próxima narrativa com a qual se encontrará será “Los nudos blancos” dada a ele por Fuyita quando de sua visita ao Museu.

5.2 Los nudos blancos

Así, pues, querido lector, si este cuento no te gusta, ya sabes cómo olvidarlo.

Macedonio Fernández, “Cirugía psíquica de extirpación”, p. 60

“Los nudos blancos”, entregue a Junior por Fuyita, é “Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad” (LCA, p. 65), na qual estão mescladas as histórias de Elena e a de Julia Gandini. Segundo o conto, Elena teria sido enviada à clínica por um Juiz para investigar as atividades do Doutor Arana e tratar suas alucinações, dentre elas a de ser uma mulher-máquina.

Nesse relato a máquina trabalha na recriação da história de Julia Gandini ao mesmo tempo que a mescla com a “tradução equívoca” de “Cirugía psíquica de extirpación” de Macedonio Fernández e com elementos de “El sur” de Borges. Em “Los nudos blancos” percebe-se a referência à anulação e invenção de memórias do conto de Macedonio e de “El sur” de Borges, referências à clínica, ao jogo com o tempo e o espaço e ao delírio. Surge “Los

³¹⁷ ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. p. 542.

nudos blancos”, ao lado de “La grabación” como contra-relato ao relato cirúrgico, denunciando o tratamento clínico dado a dissidentes.

Em “Cirugía psíquica de extirpación” vemos um homem levando sua rotina diária, o ferreiro Cósimo, de quem lhe foi retirado o sentimento de futuro em uma sessão cirúrgica, deixando-lhe somente a percepção máxima de oito minutos de previsibilidade:

Ocho minutos antes de que se desencadene el ciclón percibe el significado de los fenómenos de la atmósfera que lo anuncian, pues aunque posea la percepción externa e interna carece del sentido del futuro, es decir de la correlación de los hechos: siente pero no prevé³¹⁸.

A manhã de Cósimo, narrada no início do conto, segue como sempre, com ele executando todas as suas ações rotineiras: prepara o mate, lê o jornal, toma café etc. Mas a normalidade é logo interrompida pela porta que é sacudida violentamente e em seguida aberta por fortes chaves. À frente de Cósimo se apresentam três guardas que o levam. Neste momento fica-se sabendo que Cósimo estava preso. Assombrado, mas sem resistir, o ferreiro segue os homens até um tribunal

con jueces, un sacerdote, un médico y parientes, y a un costado la gran máquina de electrocución. En ese lapso de los ocho minutos de futuro previsible, recuerda y prevé que se le había notificado la sentencia de muerte el día antes y que aquella máquina lo esperaba para ajusticiarlo³¹⁹.

Em seguida Cósimo lembra-se que antes havia recorrido a um famoso professor de psicologia para que ele extirpasse a lembrança de que havia assassinado sua família e que queria esquecer o possível castigo – “¿Qué ganaría con huir, si el temor lo turbaba incesantemente?”, pensava ele. Mas ao invés de produzir o esquecimento, o especialista só conseguiu reduzir a noção de futuro de Cósimo a um quase presente:

El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado³²⁰.

Como o terror reside no que vai acontecer, terminado o intervalo de oito minutos de previsão, Cósimo sorri e mostra-se tranquilo, sentado na cadeira elétrica e assim é executado:

Porque como acaso no lo hemos dicho y lo requiere urgentemente la composición inventiva de esta narrativa, la impulsión providente de ocho minutos era seguida de una pausa de otros tantos minutos de absoluto reino del presente; es así que la víctima

³¹⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. “Cirugía psíquica de extirpación”. *Manera de una psique sin cuerpo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973, (61-70), p. 61.

³¹⁹ *Ibidem*. p. 62

³²⁰ *Ibidem*.

de la máquina de electrocución, y nuestra víctima también, pereció con la más plácida de las sonrisas³²¹.

Quinze dias após a execução, o Tribunal declara seu erro: Cósimo era inocente. O que aconteceu foi que anos antes de ser executado havia ele recorrido ao Dr. Demetrius para mudar as lembranças de seu passado, com o qual estava insatisfeito. Cósimo “protestó de su pasado vacio y rogó a Demetrius que le diera un pasado de filibustero de lo más audaz y siniestro³²²”. Do encontro com o doutor, Cósimo saiu com um novo passado e a consciência de ter matado sua família. Tais memórias o divertiram durante algum tempo, mas logo começaram a atormentá-lo, o que fez com que ele afugentasse a família, que se refugiou no Alasca, e o confessar um crime imaginário. Ou seja, Cósimo havia pedido para ter suas lembranças alteradas antes de pedir para ter o falso passado apagado, o que teve como efeito colateral seu mergulho em um presente eterno que lhe retirou qualquer temor, mas também qualquer real alegria.

Outra vítima de procedimentos clínicos encontra-se em “El sur” de Borges, que conta a história de Juan Dahlmann, que tem ascendência germânica, mas orgulha-se principalmente de seus ancestrais argentinos maternos. Desta parte da família herdou, dentre outras coisas, uma velha espada e um rancho ao sul da Argentina.

Um dia, na ânsia de examinar um exemplar de *As mil e noites*, Juan Dahlmann sofre um acidente, que o deixa de cama por algum tempo após o qual é movido para um sanatório. O tratamento dado lá, duro e à base de injeções, causa a Dahlmann grande dor, desconforto e o faz sentir-se humilhado e com ódio de si mesmo.

Dahlmann fica à beira da morte e é neste momento que o conto começa a jogar com o tempo e o espaço. Após quase morrer de septicemia, é dito após alguns dias que ele está se recuperando e que pode então dirigir-se a seu rancho para lá se recuperar. No trem, Dahlmann é informado que terá que descer em uma estação anterior, porque o trem não parará na estação de destino. Ele desce então na estação deserta de uma pequena cidade e em seguida dirige-se a um restaurante, onde é molestado por alguns homens. A princípio, Dahlmann os ignora. Em seguida, o dono do lugar o chama pelo nome e lhe diz para não se incomodar com os bêbados:

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y

³²¹ *Ibidem*. p. 65

³²² *Ibidem*. p. 66

lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando³²³.

Um dos homens saca uma faca e desafia Dahlmann para uma briga. Estava este desarmado até surgir um *gaucho*, “en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)³²⁴”, que lhe arremessa uma faca, que Dahlmann recolhe, tendo a certeza que com este ato estaria aceitando o duelo no qual morreria. Porém, sente ele que morrer ali seria mais honorável que na cama de um sanatório e decide lutar: “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura³²⁵”.

Essa briga, contudo, não é real. Dahlmann nunca esteve no Sul, havia ficado todo o tempo em uma cama do sanatório. Porém, ante a possibilidade de uma morte ingrata criou para si uma morte “criolla”.

Elena, em “Los nudos blancos”, apresenta-se como uma versão ao mesmo tempo de Cósimo e de Dahlmann, com o conto apresentando diversos paralelismos com o de Macedonio e o de Borges. Como Cósimo, Elena está sob a ameaça de ter sua memória apagada e alterada cirurgicamente, como Dahlmann, está ela em uma clínica psiquiátrica / prisão. Como ambos, encontra-se ela com um delírio. No conto de *La ciudad ausente*, Elena, uma versão ficcional de Elena Fernández (mulher de Macedonio) e da própria máquina, infiltrou-se na clínica com o propósito de espionar o Dr. Raúl Arana – “Psiquiatra. Discípulo de Carl Jung. Estudios en Alemania y Suiza” (LCA, p. 66). O nome Arana remete a (Pedro) Ara, o médico que embalsamou Evita, e a *araña*. Arana, como um aracnídeo, capturará sua presa (Elena) em sua perigosa teia (a clínica). Remete o doutor a ainda outro funcionário estatal, de outro romance de Piglia, a Arocena, o censor e decifrador de linguagens com fins de controle social de *Respiración artificial*.

Além de espionar Arana, Elena infiltra-se na clínica para curar-se de suas alucinações. Ao pensar que alucina, Elena reescreve sua própria história como delírio:

Estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina. Se sentía aislada en una sala llena de cables y de tubos. No era una pesadilla; era la certidumbre de que el hombre que la amaba la había rescatado de la muerte y la había incorporado a un apartato que transmitía sus pensamientos. Era eterna y era desdichada (No hay una cosa sin la otra). (...) Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo. (LCA, p. 67)

³²³ BORGES, Jorge Luis. “El sur”. Ficciones. Buenos Aires: Emecé editores, 1956, p. 90.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

Com sua construção retangular, separada em zonas e pavilhões e janelas com grades, a clínica do doutor Arana confunde-se com uma prisão, assim como o sanatório onde se encontrava Dahlmann, cujo quarto era “una celda que tenía algo de pozo³²⁶”. Configura-se a clínica também como uma cidade com um jardim, o Café Carson, – “un bar que tenía el aire de un local de los años cincuenta” (LCA, p. 69) –, DJs tocando discos, uma multidão de pessoas vestindo couro, mulheres com próteses, salão de jogos e leitores de histórias em quadrinhos. A clínica era, então, uma prisão e uma cidade. Esta, porém, só existe no delírio de seus pacientes e está configurada como uma réplica da cidade exterior à clínica³²⁷.

Nesse sentido, vale a comparação com a descrição da verdadeira cidade apresentada mais à frente no romance:

Jóvenes conscriptos se detenían ante los pornoshops y los microcines, las galerías de tiro al blanco, los bares baratos con fotos de rubias semidesnudas, las agencias de Lotería. (...) Los jóvenes habían invadido los salones, con sus crestas y sus Levis rotos, las navajas en la funda de las botas, hacían sonar heavy metal en los audios, vestidos con las poleras negras de Metrópolis. (LCA, p. 103)

Conforme caminha pela clínica, vê Elena camas que “parecían cubiertas de cuerpos embalsamados” (LCA, p. 68) – alguns dos tantos “pacientes” de Arana. Em um dos leitos poderia estar um outro Dahlmann de cabeça raspada e metais prendendo-o à cama³²⁸. Enquanto Elena caminhava, registrava tudo, mapeava o lugar. Por fim, chega à área da clínica onde se encontra o Café Carson – também conhecido como “el Salón de las Almas Perdidas”. Era ali o lugar dos “expatriados, de los espías, de los periodistas extranjeros, de las mujeres casadas que buscaban aventuras” (LCA, p. 69). Era este cenário, contudo, uma alucinação, “Tal vez ya la habían inyectado” conjectura Elena nesse momento. Novo paralelismo com “El sur”: no sanatório Dahlmann igualmente foi recebido com injeção de drogas, que somadas à proximidade de sua morte, ajudariam a construir seu delírio.

³²⁶ BORGES, Jorge Luis. “El sur”. p. 83.

³²⁷ Tanto a descrição da cidade interna na clínica, como a externa por onde anda Junior, lembram em certa medida cidades *cyberpunk* como a São Francisco pós-nuclear de *O caçador de andróides* de Philip K. Dick ou a Chiba City de *Neuromancer* de William Gibson. Mesmo que em mais de uma oportunidade Piglia tenha negado qualquer aproximação de *La ciudad ausente* com a ficção científica – veja-se por exemplo em *Crítica y ficción*, p. 100 – há elementos no romance que permitem seu diálogo com o gênero, em especial com a ficção científica norteamericana dos anos 1970-80: a cidade, as máquinas, os híbridos homens-máquina e a intervenção da tecnologia em meios biológicos. Outra aproximação possível é com o filme *Metropolis* de Fritz Lang de 1927, que é inclusive citado no romance. A máquina de relatos, contudo, seria uma inversão da andróide Maria, concebida como sabotadora do operariado a favor de interesses do poder. Vale lembrar também que em “La isla” é dito que uma das margens do Rio Liffey chama-se Westland Row, o que remeteria a Rowland, nome do inventor da mulher-máquina no filme de Lang.

³²⁸ BORGES, Jorge Luis. “El sur”. p. 83

A certeza de que Elena foi drogada, porém, só surge mais à frente: “Era la alucinación de las anfetetas, pensaba mucho más rápido de lo que podía hablar y las ideas se transformaban en imágenes reales.” (LCA, p. 73). Drogada, o que ela via ali e que acreditava ser real eram na verdade suas próprias lembranças tomando forma: “visiones personales que construían la realidad. La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver” (LCA, p. 69).

No interior desse delírio, desestabilizam-se as referências e a alucinação de Elena transforma o espaço e constrói uma topografia virtual³²⁹ na qual ela se junta a um ex-ERP, “el Tano” Luca Lombardo, quem lhe conta mais um dos tantos horrores perpetrados pelo poder, talvez um dos tantos que teriam por resultado os corpos a serem jogados em um dos poços de “La grabación”: “En la provincia de Santa Fe hicieron un desastre, mataron chicos, mujeres, los hombres tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban allí mismo” (LCA, p. 69-70).

O delírio com o Tano é entrecortado pela reaparição de Arana, quem oferece a Elena a cura em troca de colaboração. “No me interesa curarme, sólo quiero cambiar las alucinaciones”, responde ela ao psiquiatra. É então que Arana sugere intervir nos nódulos brancos:

Hay que actuar sobre la memoria (...) Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos – dijo – definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos. Los neurólogos de la Clínica pueden intentar la intervención, habrá que actuar sobre el cerebro. (LCA, p. 71)

Elena quer alterar suas memórias como Cósimo do conto de Macedonio, ao que Arana, como o Dr. Demetrius, responde com o desejo de realizá-lo de forma cirúrgica. Como vimos em capítulo anterior, os nódulos brancos seriam a síntese entre o código verbal e o genético e a matéria primeira de toda a linguagem. O que as atuações de Arana e da máquina de narrar e a conversa do psiquiatra com a Elena ficcional nos revela é que há duas formas de desatar estes nódulos: do lado da máquina uma forma voluntária e produtiva de memória, narrativas e experiência; do lado de Arana o desatar pela intervenção externa, invasiva, subentendida como violenta, que pretende criar delatores e implantar falsas crenças. As duas formas de desatar os nós, diferentes e em conflito uma com a outra, estão no centro do confronto da máquina contra o poder estatal o qual representa Arana, que no conto é descrito

³²⁹ BERG, Edgardo. “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia). *Hispanica. Revista de literatura*. Año XXV, n° 75, 1996, (p. 37-47), p. 43.

como uma espécie de máquina: “Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna” (LCA, p. 66).

Elena volta a delirar, não sem antes conjecturar novamente se não haveriam feito algo com ela: “Se sentía lenta y vacía, temió que la hubieran desactivado” (LCA, p. 71). Retorna ela ao delírio com a lembrança do encontro com Luca Lombardo para logo em seguida retornar à clínica e à conversa com Arana, na qual Elena “Temía traicionarse a sí misma y ser obligada a informar” (LCA, p. 70). De algumas informações Arana já sabia e pretendia conseguir mais: “Tiene que colaborar con nosotros, si se quiere curar. El capitán la va a ayudar a recordar. Es un especialista en memoria artificial” (LCA, p. 72). A aparição desse capitão, de um militar, escancara a ligação da clínica com o Estado. Quer o militar saber quem é Mac, codinome que Elena usava para proteger a identidade de Macedonio. Tal questionamento dispara-lhe o desespero: “Sabían de todo. Tenía que huir” (LCA, p. 72).

No desespero, retorna ao delírio: está novamente com o Tano, com quem trama uma fuga para uma ilha no Delta onde talvez pudessem se unir a outros rebeldes, a ilha de Finnegan, *locus* do último relato da máquina. Novo dissipar do delírio e retorna ela à clínica. Sob pressão, tenta desviar-se da verdade, mas sem sucesso. Nesse desvio, sempre deixa escapar informações verdadeiras, ainda que deslocadas no tempo, como a seguir:

- Y, entonces – dijo Arana –, ¿dónde lo conoció?
- En una pensión de Tribunales – dijo ella. (LCA, p. 73)

A pensão em Tribulanes onde Elena diz ter conhecido Macedonio, foi na verdade uma das tantas pensões pelas quais passou a versão real do escritor após a morte de sua mulher (a Elena real). Pensão esta que Borges refere-se como medíocre, mas onde Macedonio “descubría problemas eternos como si fuera Tales o Parménides³³⁰”. Talvez tenha sido igualmente em uma pensão em Tribunales onde o duplo ficcional de Macedonio teve a idéia de reviver a mulher morta no interior de uma máquina de narrar.

Durante o inquérito, Elena tenta a todo custo desviar-se, porém “parecían saber más sobre ella que ella misma” (LCA, p. 73). Tudo por conta das drogas que lhe ministraram e que a mergulhavam no delírio; quando caía nele, revelava informações que queria a todo custo ocultar, como a identidade de outras pessoas igualmente opostas ao poder político.

Novamente no delírio, estão Elena e o Tano em fuga, a qual tem pouca chance de dar certo: “Tenían una chance contra treinta y seis. Siempre era igual. Le gustaba jugar a la ruleta,

³³⁰ BORGES, Jorge Luis. “Macedonio Fernández”. p. 146.

porque era una réplica de la vida” (LCA, p. 76). Esta passagem acaba por repetir a crença de “Lía” de “Una mujer”, quem “Veía la ruleta como la cara del destino” (LCA, p. 48). Na fuga, Elena e Tano vão até o museu, onde são guiados por Fuyita até um pavilhão. Neste, ocorre uma sequência de visões ligadas no texto pelo verbo ver que novamente remetem ao *aleph* borgeano:

Elena vio la pieza de una pensión de Tribunales y en una silla baja vio a un hombre pulsando una guitarra. Vio a dos gauchos que cruzaban a caballo la línea de fortines; vio a un hombre que se suicidaba en el asiento de un tren. Vio una réplica del consultorio de Arana y vio otra vez la cara de su madre. El Tano la abrazó. También eso lo había visto. (LCA, p. 77)

Seguiram os dois até uma oficina onde encontram um homem identificado por Elena como Mac. Parecia Macedonio, mas falava como Russo ou Richter, com um acento alemão. Confusão obra do delírio, mas principalmente das referências superpostas da máquina de narrar, que em suas narrativas está sempre mesclando dados, confundindo informações, traduzindo equivocadamente.

Inclusive, novamente a história de Russo / Richter é recontada, servindo de linhas gerais para a história coletiva de um grupo de cientistas, que

había desertado de los institutos dedicados a la investigación atómica que se instalaron a mediados de los años cuarenta. Empezaron con un pequeño taller de reparaciones en un garaje abandonado. La fábrica fue creciendo silenciosamente, desperdigada en el desierto y en los pueblos de la provincia. (LCA, p. 78)

Mac(edonio) entrega a Elena e a Tano uma microtelevisão que só sintonizava canais do passado e que mostrou aos dois uma série de oficinas de conserto espalhadas por todo o país. Mac pede para eles partirem, no delírio não reconhece Elena.

Dissipa-se o delírio, agora em definitivo, e Arana vê-se auxiliado por um novo inquisidor, um jovem médico – novo paralelismo com “El sur”: “el médico habitual se presentó con un médico nuevo³³¹”. Propõe ele uma nova intervenção: “Hay que operar – dijo. Tenemos que desactivar neurológicamente”. Arana fecha o cerco e abre a exigência chave do interrogatório: “quiero nombres y direcciones” (LCA, p. 79), temida e conhecida frase de interrogatórios feitos durante a ditadura militar argentina³³². Frente a ameaças e sob efeito das drogas, Elena denuncia, ainda que em novas declarações delirantes, o cientista – “Arregla televisores” – e Tano:

³³¹ BORGES, Jorge Luis. “El sur”. p. 84

³³² Cf. Idelber AVELAR. *Alegorias da derrota*. p. 137

– Hay un telépata – dijo Elena –. Me sigue y me lee los pensamientos. Se llama Luca Lombardo, viene de Rosario, todos le dicen el Tano. Si digo lo que usted me pregunta, va a hacer estallar las microesferas que tengo implantadas en el corazón. (LCA, p. 79)

Revelam-se escancaradamente os sinais de tortura do inquérito e de que muito do que se passara até ali foram alucinações provocadas por drogas. Afirma Arana sobre Elena:

Se ha vuelto psicótica y tiene delirio paranoico. Estamos en una clínica de Belgrano, esto es una sesión prolongada con drogas, usted es Elena Fernández. – Se detuvo y leyó la ficha –: Trabaja en el Archivo Nacional, tiene dos hijos. (LCA, p. 79)

Tendo em mãos a ficha com os dados e a história do torturado, pode o torturador tentar extrair dele o que não está ali, ainda que tenha que usar drogas ou o eletrochoque (LCA, p. 80). Sem alternativa, Elena rende-se, delata, na esperança de que os delatados possam salvar-se antes de a polícia chegar:

– Anote – dijo Elena –. En los subsuelos del Plata, en el sector que todos llaman Seúl, con los coreanos, vive una fotógrafa inglesa, Grete Müller; trabaja para los rebeldes. – Tenía que entregarla para salvar a Mac. Quizá podía avisarle antes de que llegaran los gendarmes. No corre riesgos, pensó. La información se había hecho pública. (...) – Conocemos – dijo Arana –. Quiero nombres y direcciones. (LCA, p. 80).

O inquérito e o confronto de Elena com Arana termina aí, com o relato seguindo com a descoberta dos nódulos brancos por Grete Müller, enquanto analisava as “sombras y formas prehistóricas” (LCA, p. 81), os nódulos brancos gravados nos cascos de tartaruga que fotografou.

Vimos como a clínica funciona como uma micro-sociedade e um laboratório em pequena escala da política estatal na qual se exercem as práticas e técnicas de repressão social³³³. “Los nudos blancos”, sob esta perspectiva, pode ser lido como a alegoria da “reabilitação” dada pelo Estado a seus opositores. É nesta leitura que gostaria de focar para dizer que apesar de ser Elena aquela que se infiltra na clínica, o conto trata na verdade da história de Julia Gandini. A Elena do relato é uma versão ficcional e homônima da mulher-máquina e por isso crê ela que o fato de ser uma máquina é uma alucinação. A máquina de relatos mesclou, nessa figura homônima, sua própria história com a da “arrependida” Julia, quem na verdade sofreu a “reabilitação” na clínica e foi obrigada a denunciar seus companheiros, dentre eles talvez Luca Lombardo, o Tano, e Grete e sua colaboração com Russo.

As reflexões de Junior que se seguem à apresentação de “Los nudos blancos” respaldam essa leitura. Reflete o jornalista que “el relato de la Clínica era una

³³³ BERG, Edgardo. “La conspiración literaria...”. p. 43.

transposición” (LCA, p. 87) do que ouvira sobre a clínica por meio de Julia, ou seja, uma tradução de sua história, a qual máquina ouvira e transformou – “ahora la máquina incorporaba materiales de la realidad” (LCA, p. 85).

A mulher-máquina Elena tem em Julia um de seus duplos: se a identidade desta no relato confunde-se com a daquela, no início do romance ocorrera o contrário. Era Julia a mulher que ligava para Junior passando-lhe informações e chorando pelo marido, o que, naquele primeiro momento, poderia levar a crer que era Elena chorando por Macedonio.

No conto, nova confusão com relação a ele. Chamado aí de Mac, esta abreviação confunde-se e remete à identidade de outro personagem do romance: Miguel Mac Kensey Junior. Se admitimos que “Los nudos blancos” é uma transposição que narra a história de Julia Gandini por Elena, a duplicidade dessa identidade explica-se na referência a cada um dos nomes segundo a versão de cada mulher: Elena referiria-se a Macedonio e Julia (informante do jornalista), a Junior.

O marido de Julia, um Trotsko-peronista do ERP 22 chamado Mike, estava morto, não se sabe se por suicídio ou porque o assassinaram. Julia tinha sido internada na Clínica e encontrava-se agora “reabilitada”, mas sempre distante: “Como si no hubiera nada en el mundo que tuviera importancia. Apática” (LCA, p. 90). Quando está para ter uma relação sexual com Junior, vê ele cicatrizes no corpo dela, provavelmente decorrentes do “tratamiento” do Dr. Arana. Julia apresenta-se como uma vítima física e psicológica do tratamento clínico, uma mulher que após tortura e sessões com drogas disse tudo o que seus torturadores queriam e que, além disso, agora estava disposta a recitar, “como un lorito” (LCA, p. 91), o lhe foi incutido: “le recitó [a Junior] la lección. Mike estaba equivocado y había muerto porque la violencia genera violencia” (LCA, p. 90). Seu discurso é o da arrependida que incorpora em sua história o que o poder diz e quer que ela diga:

Crecimos a partir de una cultura política y una conciencia civil equivocada. Tuvimos que pasar por esta hecatombe para darnos cuenta del valor de la vida y el respecto de la democracia. (LCA, p. 90)

Nesta passagem vemos uma declaração análoga à opinião militar quanto à cirurgia necessária pela que deveria passar a nação: “Tuvimos que pasar por esa hecatombe...”.

Hecatombe que pode entender-se tanto como o desastre provocado pela ditadura como pela “reabilitação” pela qual Julia passou, que culminaria na falsificação de sua identidade pelo Estado após sua estadia na clínica-prisão. Desconhecemos o verdadeiro nome de Julia, somente que “Estaba rehabilitada, *ahora* se llamaba Julia Gandini (grifo

meu)”. A “reabilitação” dada a Julia pelo Estado a mergulhou em “una realidad falsa, metida en una memoria ajena, obligada a vivir como si fuera otra” (LCA, p. 85). Julia parece desprovida de uma história pessoal e, nessa condição, aberta a receber qualquer história que lhe deem. A mais cruel será dada pela polícia, agentes do Estado, que acusa Julia, na manhã seguinte ao seu encontro com Junior, de ser uma prostituta, louca, informante da polícia, esquizo-anarcóide e psicótica. Sua aparição no romance termina com ela sendo levada novamente para uma clínica.

Quando reconta a experiência de Julia na clínica a partir de uma Elena ficcional percebemos que a máquina também falsifica a identidade de Julia, ao mesmo tempo que deixa entrever partes de sua própria história, ou, como reflete Junior, a máquina “No contaba su historia, pero permitía reconstruirla” (LCA, p. 86). A transposição neste caso tem um duplo caminho: a história de Julia é transposta e transformada na da mulher-máquina e vice-versa.

Dessa forma, entrevemos em “Los nudos blancos” as referências aos código fonte de funcionamento da máquina, os nódulos brancos que dão título ao relato, assim como o que são e como atuam; vemos também o museu, Macedonio e um grupo de cientistas – em referência às múltiplas versões da biografia do engenheiro Russo no romance.

“Los nudos blancos” tem como última semelhança com “Cirurgia psíquica de extirpación” e “El sur” o tema das duplicações. No primeiro a confrontação entre a história falsa de um assassino e de seu duplo inocente Cósimo, no segundo conto a morte real de Dahlmann em uma cama de hospital e a gloriosa que arma para si em seus sonhos e por fim a própria relação de Elena, a mulher convertida em máquina, e de Julia, a mulher distante e apática como uma.

Junior entrevê em “Los nudos blancos” partes da história da máquina de narrar, a qual pretende reconstruir, mas ignorara que em uma das narrativas encontradas anteriormente no museu havia igualmente vestígios da biografia da mulher-mulher. Trata-se de “La nena”, conto que gostaria de retomar a seguir seguindo essa leitura.

5.3 O caso “La nena”

“La nena” é o único relato que poderia pertencer à terceira fase ao qual Junior teve acesso ainda no museu. Ainda que o romance não dê qualquer certeza quanto a isso, dá pistas de que Elena pode ter colhido a história da pequena Laura quando se infiltrou nos arquivos da clínica do Doutor Arana e cifrado nela elementos de sua própria história pessoal, assim como do que vinha ocorrendo na clínica, como o tratamento à base de eletrochoques. Outra possibilidade quanto ao porquê da presença de tais referências pode decorrer dos próprios procedimentos de composição de textos da máquina, que está sempre mesclando e alterando dados. De todas formas, “La nena”, “Los nudos blancos” e o relato seguinte, “La isla” carregam em si aquilo que Junior bem observou em sua leitura de “Los nudos blancos”: a máquina não conta sua história, mas no interior de seus escritos é possível encontrar elementos que permitem reconstruí-la. Por isso a retomada aqui do conto. Se antes o analisei segundo o tema que o unia aos demais contos encontrados no museu, a perda, a seguir proponho aproximações da história da pequena Laura com a da mulher-máquina e com referências que esta pode ter colhido na terceira fase de sua programação, o “saber ouvir”.

“La nena”, quase um anagrama de “Elena”, surge como um novo duplo da versão maquinal de Macedonio-personagem: há mais paralelismos entre a história de Laura e a da máquina, que a de William Wilson e Stephen Stevensen, ou de Russo com este.

Laura sofria de um sistema de alucinações que o cientista Yves Fonagy (transposição ficcional do autor de *La vive voix*, Iván Fónagy) chamou de “extravagâncias da referência” nas quais o paciente imagina que tudo o que ocorre a seu redor é uma projeção de si mesmo: “El mundo era una extensión de sí misma y su cuerpo se desplazaba y se reproducía” (LCA, p. 53). Laura pensa que o mundo vinha dela, a máquina de relatos projeta um mundo virtual (o próprio romance, constituído por outros micro-universos, seus relatos). São ambas criadoras de mundos e uma vez que é a máquina de relatos que conta a história, podemos pensar que a da pequena Laura incorpora elementos transpostos da biografia da máquina de narrar.

Enquanto esta é uma conjunção de corpo-máquina, Laura relaciona outros corpos a máquinas: “La preocupaban continuamente las maquinarias, sobre todo las bombitas eléctricas. Las veía como palabras, cada vez que se encendían alguien empezaba a hablar” (LCA, p. 53). Obcecada por um ventilador, Laura chega a crer que vivia nele, como se fosse uma espécie de máquina vivendo por cima dos demais. Elena tem nova vida como máquina e

todos ao redor de *La ciudad ausente* se relacionam à sua existência e no interior da história maior criada por ela, representada pelo romance como um todo.

Quando a mãe de Laura desliga o ventilador, a menina começa a ter problemas com a linguagem. Tenta o Estado desligar a máquina de relatos Elena para que ela deixe de ouvir e narrar. Os pais de Laura tentaram primeiro ajuda médica, procurando a clínica do Doutor Arana (o mesmo de “Los nudos blancos”), funcionário estatal que propõe como cura para os problemas de linguagem da menina o mesmo aplicado por torturadores a acusados e por médicos a loucos: eletrochoques; esta espécie de intervenção invasiva que pretende reprogramar máquinas e cérebros.

Contrariando o Doutor Arana, o pai retirou a filha da clínica. Sabia ele que Laura “estaba creando un lenguaje que convenía a su experiencia del mundo” (LCA, p. 54) e que a cura da filha dependia de ele entrar nesse mundo e reordená-lo, porque ela era “una máquina lógica conectada a una interfase equivocada” (LCA, p. 54). Devia o pai, então – de forma análoga a Macedonio e Russo – programar esta máquina para que ela fosse capaz de narrar, é dizer, reconstruir o mundo pela linguagem.

Como Macedonio, o pai de Laura era também músico e foi na música que ele buscou a primeira tentativa de tratamento. Contratou então uma pianista e professora de canto para a filha, uma velha polaca cujo sobrenome, ironicamente, remete a “silêncio”: Silenzky. E é através de Madame Silenzky que Laura é comparada novamente a uma máquina: “Era un híbrido, la nena para Madame Silenzky, una muñeca de goma-pluma, una máquina humana, sin sentimientos y sin esperanzas” (LCA, p. 55).

Laura parecia viver dentro de um trauma, o desligamento e o desfacelar de seu mundo representado em um simples ventilador de teto:

Se ha reservado un territorio propio, decía su padre, del que quiere ahuyentar toda experiencia. Todo lo nuevo, cualquier acontecimiento no vivido y aún por vivir, se le parece como amenaza y un sufrimiento y se le transforma en terror. (LCA, p. 55)

Só propondo-se a narrar Laura pode reencontrar-se com a experiência, porém é ela incapaz de montar uma narrativa até incorporar um meio para fazê-lo. A cura de Laura passa pela saída benjaminiana: a reconstrução da experiência pelo narrar, o que requer, para tanto, o desenvolvimento prévio de uma “programação”. A construção desta exige primeiro a recuperação de uma sintaxe e de um ritmo, o que ocorre através da música. Dominados estes elementos, a menina consegue sair de seu “presente petrificado” (LCA, p. 55). Por meio da música, Laura entra em uma sequência temporal com a qual já lhe é possível esboçar a

narração de uma perda – de forma análoga a como a mulher-máquina havia feito em outras narrativas: “La nena asociaba la desaparición de su madre (que murió a los dos meses) con un lied de Schubert. Cantaba la música como quien llora a un muerto y recuerda el pasado perdido” (LCA, p. 55).

O *lied* indicava então um caminho a seguir. Se a música lhe dava um sistema de ordenamento da narrativa, faltava-lhe, porém, algo com o que preenchê-la. Laura era uma máquina aberta a uma programação. Se Russo e Macedonio tinham um modelo de ordenação sobre o qual a máquina de relatos pudesse trabalhar (a desagregação e reagregação de elementos narrativos a partir da “tradução”), foi somente a partir do oferecimento da primeira narrativa multiplicadora de narrativas, o William Wilson, que a máquina pôde começar a narrar, derivando-a e variando-a. De forma análoga, o pai oferece à Laura uma primeira história, mas ao invés de esperar que a menina multiplicasse e derivasse esse primeiro conto, como a máquina fez com o de Poe – o que no caso de Laura seria impossível já que ela carecia de uma linguagem com a qual trabalhar a derivação –, o pai dá a ela múltiplas versões do mesmo conto, a fim de que as frases entrassem na memória de sua filha como blocos de sentido.

Em um ano a menina sorri porque já conhece já história e arrisca contar ela própria sua versão, uma “tradução equívoca” daquele primeira. A partir daí, com sua programação formada, a menina pode seguir narrando, tal qual a própria máquina de relatos.

5.4 La isla

O exílio é uma forma de utopia.
Davi Arrigucci Jr., “Literatura, exílio e utopia”.

Na procura por Russo, Junior é levado até Carola Lugo, mulher do engenheiro, quem entrega ao jornalista o último conto de *La ciudad ausente*, “La isla”, que alude a um modelo de descrição de uma sociedade utópica sacada provavelmente da obra célebre de Thomas More. No conto estão narradas diversas transposições de temas e elementos do romance, com a ilha transpondo ao mesmo tempo diversas outras, dentre elas a do laboratório de Russo e onde ele construiu a máquina, a do refúgio de exilados, estrangeiros e perseguidos

políticos e a comuna anarquista fundada por Macedonio Fernández em 1897 em uma ilha do Paraguai juntamente com outros escritores e intelectuais, dentre eles o pai de Borges, que acabou não empreendendo viagem³³⁴.

“La isla” está formado por treze fragmentos que condensam os principais assuntos tratados no romance. Utilizando procedimentos da literatura de Macedonio caros a Piglia e reproduzidos pela máquina como o deslocamento e a prática de adiar conteúdos e significados³³⁵, constrói-se “La isla” (assim como o próprio romance) como um rizoma cujas linhas se interrompem e se ligam a outras linhas de outras narrativas, dentro e fora da obra.

Tanto *La ciudad ausente* como “La isla” parecem construir-se como transposições dos resíduos de uma outra ilha, a de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy-Casares. Comum às três obras (“La isla” duplica o que *La ciudad ausente* conta), está a presença de uma ilha, um museu, pelo menos um inventor, máquinas duplicadoras, gravações, alguém que escreve experiências e memórias, um tempo impreciso e a confusão entre ficção e realidade. Se reduzirmos a comparação só aos romances, nota-se ainda a presença de uma clínica em ambos e de um personagem chamado Fuyita³³⁶.

“La isla” constrói-se como um informe narrado segundo Boas, o único que retornou da ilha e que pôde contar o que viu³³⁷. Novamente, a máquina reconstrói um discurso a partir do que “ouviu”, sendo possivelmente o discurso de Boas a “tradução” do informe de algum refugiado ou perseguido ou ainda a transposição mesclada de diversos outros discursos em circulação na *ciudad ausente*, devendo esta ser entendida em uma possível dupla acepção: como a cidade-metonímia da nação e como o próprio livro.

³³⁴ Cf.: “Macedonio se correspondeu com o filósofo francês Arréat em torno da substância do ego e, por quase seis anos, com o filósofo norte-americano William James. Depois de formado, ele e outros colegas, entusiastas do ideário socialista romântico, inspirado em Lasalle e Saint-Simon, tentaram estabelecer uma comunidade utópica e anarquista numa ilha selvagem do Paraguai”. MICELI, Sergio. “Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato”. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2007, n.77, pp. 155-182. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100008

³³⁵ WAISMAN, Sergio. “Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política”. *Revista de estudios hispánicos*. n° 38, Mai/2004. (p. 277-289), p. 278.

³³⁶ Essas semelhanças entre *La ciudad ausente* e *La invención de Morel* são igualmente percebidas por FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia y la tradición*. p. 177-8; PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 206 e MIRANDA, Wander Melo. “Invenções de arquivo, máquinas de ficção”. *Revista Semear* n° 4. PUC-RJ. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_06.html. Fonet complementa ainda sua observação com a comparação da figura do inventor em Piglia, Bioy-Casares e Arlt. Não é meu intuito propor uma comparação aprofundada entre as duas obras, tarefa que me proponho a realizar em um futuro trabalho.

³³⁷ Segundo Edgardo Berg, o nome Boas remeteria ao antropólogo Franz Boas, cuja maior contribuição foi apontar que cada cultura é uma unidade integrada, resultado de um desenvolvimento histórico particular, indo além da crença do evolucionismo cultural. Cf.: BERG, Edgardo. “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”. p. 44 e CASTRO, Celso. “Resenha para de *Franz Boas: a formação da antropologia Americana, (1883-1911)*”. *Antropologia* n° 23. Disponível em: <http://antropologia.com.br/res/res23.htm>

O conto constrói-se como um relatório da experiência de Boas na ilha. Seu caráter oral é reforçado pela recuperação por parte de Boas de outras vozes que lhe contaram histórias e lendas do lugar, por isso a constante recorrência ao verbo *decir* e similares que permeiam toda a narração.

No conto, a ilha se apresenta como um microcosmo de *La ciudad ausente*, uma miniatura do romance como um todo. No jogo de espelhos no qual se funda a própria poética da máquina, com cada reflexo no interior do jogo de espelhos adicionando ou distorcendo elementos, o último reflexo vem a refletir o todo que representa o romance de forma sintética, mas ainda distorcida. Temos assim um *mise en abyme*, e nessa “queda no abismo” encontramos elementos familiares a ambos os universos. O romance como “matrioshka” maior, para utilizar a imagem da tradicional boneca russa que tem dentro de si diversas outras, uma dentro da outra, ditará quais elementos constantes e recorrentes aparecem tanto no micro quanto no macrocosmo.

A máquina ao mesmo tempo que se aproveita de narrativas e procedimentos externos para criar suas histórias, em um determinado momento de sua programação, do qual “La isla” é a obra máxima, começa a utilizar-se de suas próprias obras para tanto, citando-as e deslocando suas próprias citações somando-as a uma nova recopilação de obras. Dessa nova recopilação teremos principalmente referências a personagens, lugares, situações e cenas mínimas de *Finnegans Wake* e do *Ulisses* de James Joyce.

O conto “La isla” é anunciado pelo menos em duas oportunidades antes de Junior conseguir finalmente tê-lo em mãos: no interior de “Los nudos blancos”, no qual a ilha é mencionada como “la isla de Finnegans”, um refúgio de rebeldes (LCA, p. 73) e no encontro com Ana Lidia, quem diz ao jornalista que “En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura” (LCA, p. 106). Estas menções, dentre outras, configuram-se cada uma como partes de um espelho que unidas constroem um maior no qual o romance olha a si mesmo³³⁸ em um reflexo fragmentado, deslocado, mas que ainda assim o representa. Retoma-se mais uma vez o procedimento que Russo destacou como origem da máquina e de suas produções (um texto enquanto outra máquina): “inventar una máquina es fácil si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior” (LCA, p. 140).

³³⁸ Cf.: BRATOSEVICH, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. p. 94.

Esse recurso já aparecera nos relatos anteriores. Em “La grabación”, no momento em que se relembra o horror passado em função de um horror presente e na referência ao *Martin Fierro* que remete ao mesmo tempo a Malamüd (da história contada por Renzi) e a Arias (de “El gaucho invisible); e em “Los nudos blancos”, que desloca a história de Russo, de Julia Gandini, da origem da máquina e ainda faz referência ao relato seguinte, “La isla”.

Outro caso é a constante retomada de espelhos e espelhismos no romance. O derradeiro encontro de William Wilson com seu duplo, descrito no conto de Poe como a visão de um Wilson em um espelho no qual se via ferido, é retomado em “Stephen Stevensen” / “Encuentro en Saint-Nazaire” em suas várias duplicações e ao final, quando materializa-se em um espelho que divide um quarto duplo. Como objeto, o espelho retorna ainda no conto “Primer amor” e em “La grabación”. Enquanto no primeiro o espelho é o objeto que permite ao narrador-personagem sonhar com a amada, em “La grabación”, o narrador, um homem do campo, utiliza-se de um espelho para localizar um bezerro caído em um poço, cujo reflexo acaba revelando o horror.

“La isla”, que é o último conto apresentado como tal no romance, funda-se na modificação das peças que constróem o romance *La ciudad ausente*, assim como de referências exteriores a este a partir de outras obras recopiladas pela máquina.

A ilha, lugar utópico, antes no sentido de irreal que de perfeição, sofre pela falta de memória e experiência. A partir de sua leitura de Bloch e Adorno, Adriana Rodríguez Pérsico afirma que toda utopia faz uma crítica do presente e das coisas presentes³³⁹. Toda utopia, segundo essa mesma leitura, acaba por armar um duplo de um recorte do real, que “constituye su opuesto y como tal, colma una carencia. La utopía es una réplica invertida³⁴⁰”. No entanto, como um lugar utópico no interior do universo ficcional de *La ciudad ausente*, “La isla” antes de configurar-se como o oposto do universo do romance, o alegoriza e hiperboliza muitos de seus temas.

Habitada por refugiados de distintos lugares, “ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas as partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos” (LCA, p. 117) a ilha configura-se praticamente como um país, com o rio Liffey cortando-a de norte a sul. Sua capital é Edemerry Dubblenn DC, uma

³³⁹ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. p. 140.

³⁴⁰ *Ibidem*.

cidade que combina três, dentre elas a Dublin de Joyce. A capital aparenta-se com um cenário de ficção científica mais até que a *cidade ausente* descrita durante o trânsito de Junior:

La ciudad próxima se va abriendo, como si estuviera construida en potencial, siempre futura, con calles de hierro y lámparas de luz solar y androides desactivados en los galpones de Scotland Yard. Los edificios surgen de la niebla, sin forma fija, nítidos, cambiantes, casi exclusivamente poblados por mujeres y mutantes. (LCA, p. 123)

A linguagem na ilha é instável e altera-se de tempos em tempos, mas seus habitantes não têm consciência dessa modificação, só é possível perceber isso quando se sai da ilha; quando em seu interior, acredita-se que a língua é sempre a mesma e “los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior” (LCA, p. 120). Os ciclos de alteração são descontínuos, “a veces un idioma permanece una semana, a veces un dia. Se recuerda el caso de una lengua que se mantuvo quieta durante dos años. Después se sucedieron quince modificaciones en doce días” (LCA, p. 120). Tais modificações ocorrem porque os nódulos brancos, matéria viva e língua edênica da qual todas as outras línguas surgiram, estão em constante desatar na ilha (LCA, p. 116).

“En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan la patria según la lengua. (‘La nación es un concepto lingüístico.’)” (LCA, p. 122) e por isso não sabem o significado de pátria, porque não há uma língua que o funde. Retoma-se aqui o núcleo narrativo fundante de *La ciudad ausente*: a perda. Sofrem os ilhéus constantemente a perda da língua, da pátria e da experiência, como o bem observou Avelar:

Todas as pátrias, em qualquer dado momento, estão perdidas, não porque os sujeitos se encontrem “no exílio”, mas porque a perda é a experiência que define a relação desses sujeitos com elas. Trata-se de pátrias linguísticas, e na ilha a linguagem é o lugar da perda³⁴¹.

A ilha configura-se como uma antibabel na qual ao invés de a heterogeneidade de línguas criar obstáculos, acaba por resolver os paradoxos e estabelecer de maneira transitória e efêmera os sentidos³⁴². Como os sentidos são transitórios e se perdem a cada nova língua, perde-se também a experiência construída a partir dela e, dessa forma, alegoriza-se e hiperboliza-se a própria falta de experiência que sofre a *cidade ausente*. Na ilha, a língua desempenha um papel meramente provisório de ser ferramenta de comunicação³⁴³; sem um idioma que perdure e que permita que se narre a experiência, ela não só não é fixada, como

³⁴¹ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 149.

³⁴² RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. p. 17-8.

³⁴³ PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 201.

torna-se impossível de ser reconstruída: “La memoria está vacía, porque uno siempre olvida la lengua en la que ha fijado los recuerdos” (LCA, p. 118).

Os habitantes da cidade sofriam da incapacidade de se relacionar com o próprio mundo, sentindo-se deslocados pela carência de experiências comuns – “Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión” (LCA, p. 14). Vivem os ilhéus sob o mesmo deslocamento ao tentar, por exemplo, recuperar a letra (narração) há muito esquecida de uma canção e rindo igualmente da mesma história várias vezes, porque sua narração nunca se converteu em experiência, que foi dissolvida juntamente com a língua em que foi confeccionada: “Sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo” (LCA, p. 121).

De forma análoga ao ferreiro Cósimo de “Cirugía psíquica de extirpación”, vivem os ilhéus mergulhados em um presente eterno sem qualquer correlação ou diálogo com seu próprio passado e experiências. Ao mesmo tempo em que as alterações da língua impedem a retenção do passado, tornam inviável qualquer concepção de futuro porque “Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes” (LCA, p. 121). Dessa forma, o presente dos ilhéus nunca se tornará um passado na memória dos homens do futuro, igualmente mergulhados em um presente esquizofrênico³⁴⁴.

Por conta disso, sonham os ilhéus com o retorno da língua materna que lhes restitua o sentido e a experiência e possa tirar-lhes da circularidade de um presente petrificado. Retoma-se e se hiperboliza aqui o mesmo desafio pelo qual passou a menina Laura de “La nena”: a recuperação de uma língua que lhe permitisse reter e reconstruir a experiência. Mas se Laura pôde fazê-lo, auxiliada pelo pai que tinha linguagens e narrativas nas quais se apoiar, os ilhéus sequer têm por onde iniciar, nenhuma língua se mantém e a única narrativa que perdura na ilha, o *Finnegans Wake*, é tido ali como o livro que “está escrito en todos los idiomas” (LCA, p. 132) e, por isso, ao invés de fixar uma língua e assim servir de guia para a reconstrução de um idioma único, apresenta-se como a reprodução da língua fluída e em constante transição da ilha; segundo Boas, ele “Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica” (LCA, p. 132) e mostra-se como o próprio reflexo da ilha assim como o conto é reflexo de *La ciudad ausente*.

O *Finnegans Wake* é a única fonte escrita que perdura na ilha, “todos consideran un libro sagrado, porque siempre pueden leerlo, sea cual fuere el estado de la lengua en que se encuentren” (LCA, p. 132). Por essas características, com o tempo os ilhéus passaram a tê-lo

³⁴⁴ Definição de PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. p. 198.

ao mesmo tempo como texto mágico e histórico da origem e evolução do lugar. É lido nas igrejas como Bíblia “y es usado para predicar en todas las lenguas por los pastores presbiterianos y por los sacerdotes católicos” (LCA, p. 133). Fornet assinala que essa visão exagerada do romance de Joyce não deixa de ter sua razão de ser:

Novela escrita al mismo tiempo en varios idiomas y e ninguno de ellos, su lenguaje ha sido llamado Eurish (europés). (...) Para decirlo en pocas palabras, la novela de Joyce es elegida como libro sagrado porque resume la tradición de varias lenguas³⁴⁵.

A origem do *Finnegans Wake* na ilha é desconhecida e praticamente mítica: não se sabe quem o escreveu (Joyce sequer é mencionado) ou como chegou ali, se já estava na ilha ou se chegou juntamente com os exilados. O exemplar mais velho encontra-se em um museu – transposição de outros do romance –, igualmente conhecido na ilha como *museo de la novela*. Segundo o conto, ali conserva-se um exemplar de mais de trezentos anos a partir do qual se copiaram todos os exemplares em circulação.

A ciência mais desenvolvida da ilha é a linguística e durante gerações seus pesquisadores procuraram trabalhar em um dicionário que incorporasse as variantes futuras da língua. Mas, como a tradução ali é impossível, porque não existe língua referente que a guie, igualmente impossível se torna a confecção de um dicionário, “porque sólo el uso define el sentido y en la isla conocen siempre una lengua por vez. Los que persisten en la elaboración del diccionario lo consideran ya un manual de adivinación” (LCA, p. 124).

Só houve um caso de um homem que conheceu duas línguas ao mesmo tempo, chamava-se Bob Mulligan, talvez parente ou transposição de Buck Mulligan, personagem do *Ulisses*. Mas Bob está distante do caráter falstaffiano do personagem de Joyce, guardando como uma única semelhança possível, além do sobrenome, um evento de afogamento em sua história pessoal, porém em tónica e consequências bem distintas. Em *Ulisses*, a redenção de Buck, que o eleva à categoria de herói, vem quando ele salva um homem de se afogar; em “La isla”, Bob enfrenta a perda da mulher, que morreu afogada no rio Liffey. Sofrendo a perda da amada, como o Macedonio de *La ciudad ausente*, Bob “nunca si repuso ni volvió a casarse y vivió solo toda la vida” (LCA, p. 125).

Bob Mulligan dizia que sonhava com palavras desconhecidas cujo sentido lhe parecia claro e “Hablaba como un místico y escribía frases desconocidas y decía que ésas eran las

³⁴⁵ FORNET, Jorge. “Memoria y complot en *La ciudad ausente*”. p. 154.

palabras del porvenir” (LCA, p. 124). Deixou ele vários registros de seus textos nos arquivos da Academia, incluindo uma gravação sobre a cidade de Nova Iorque:

Oh New York city, sí, sí, la ciudad de Nueva York, la familia entera se fue para allá. El barco se había llenado de piojos y hubo que quemar las sábanas y bañar a los chicos con agua mezclada con acaroína. Cada bebé tenía que estar separado de los otros, porque el olor los hacía llorar si estaban cerca. Las mujeres usaban un pañuelo de seda sobre la cara, igual que damas beduinas, aunque todas tenían el pelo colorado. El abuelo del abuelo fue policeman en Brooklyn y una vez mató de un tiro a un rengu que estaba por degollar a la cajera de un supermarket. (LCA, p. 125)

Porém, ninguém mais na ilha compreendia o que ele dizia, como se o sentido do que estava narrando ainda estivesse por se apresentar. Nova Iorque pode ser lida como a transposição de um futuro possível para a ilha, no qual “A referência de Mulligan à uniformização e à violência urbana se presta a ser lida como antecipação, e sua fala esquizofrênica surge como uma profecia que anuncia os escombros do que está por vir³⁴⁶”. Como Arlt e Kafka de outros textos de Piglia, Mulligan se insere na categoria de figuras que conseguem escutar no presente o que pode vir no futuro. Nova Iorque é uma versão microscópica de uma distopia futura na qual pode se reconhecer a *ciudad ausente* e nosso próprio presente³⁴⁷.

Se no funcionamento da mulher-máquina de *La ciudad ausente* a tradução surge como possibilidade de se narrar e de se reconstruir a experiência, a mesma apresenta-se como impossibilidade na ilha, já que seu único tradutor, Mulligan, era sequer compreendido e, na incompreensão, silencia-se:

un día dijo que había dejado de oír. Venía al bar y se sentaba ahí en esa punta del mostrador, a tomar cerveza, sordo como una tapia, y se emborrachaba despacio, con la cara avergonzada de un hombre arrepentido de haberse hecho notar. Nunca más quiso hablar de lo que había dicho y vivió siempre un poco apartado, hasta que murió de cáncer a los cincuenta años. (LCA, p. 125).

A surdez só veio a concretizar um silêncio antes metafórico, uma vez que Mulligan já se encontrava silenciado pela incompreensão de seus pares. Sabia ele ouvir (como Arlt e Kafka) e, por conta disso, possuía a característica necessária para narrar (como vimos em capítulo anterior), porém ficou ele duplamente impossibilitado de fazê-lo, por conta da surdez e da incompreensão dos outros habitantes da ilha.

A tradução surge aqui novamente como uma possível metáfora para se pensar a impossibilidade de restituição. A ilha do esquecimento carece por si própria de algo que restitua a experiência perdida. A tradução seria o procedimento pelo qual seus habitantes

³⁴⁶ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. p. 150.

³⁴⁷ Cf.: *Ibidem*.

poderiam ter ao menos parte do perdido reconstituído. Porém, ao mesmo tempo em que carecem desse procedimento, veem-se incapazes de compreendê-lo e a tradução torna-se ao mesmo tempo demanda e impossibilidade.

Se a ilha tem como modelo para sua transitoriedade de línguas o *Finnegans Wake* de Joyce, faz sentido a observação de Avelar, quem diz que Piglia lê Joyce estrabicamente, com um olho no escritor irlandês e outro em Kafka: “O monólogo de Mulligan faz lembrar um profeta kafkiano vivendo num universo joyceano. Sua fala é ilegível para seu presente, mas alegórica para seu futuro³⁴⁸”. Contudo, o sentido futuro de sua tradução não é garantido e a tentativa de Mulligan de tradução revela a própria impossibilidade de ela realizar-se, acabando por enfrentar dois limites: o babelismo e o silêncio. De acordo com Avelar:

Mulligan, como tradutor, não pode habitar fora do babelismo, mas seu lugar na ilha sempre monolíngue inclui a aceitação de um silêncio constitutivo. O babelismo é o esgotamento da tradução, revelação de sua impossibilidade e causa da queda do tradutor no abismo do silêncio. À deriva entre babelismo e silêncio, então, flutua a ilha do esquecimento³⁴⁹.

Uma vez que a ilha é um reflexo reduzido e condensado de *La ciudad ausente*, o silêncio de Mulligan e seu fracasso como tradutor surgem como paralelo negativo da própria função da máquina como tradutora (e narradora), cujas “traduções” (narrativas) circulam na *polis* pretendendo reconstruir a experiência e memória perdidas. A tradução da máquina na cidade atua como resistência e um motor de transformação social e, portanto, também subversivo³⁵⁰, afinal, aquele que tenta lhe impor o silêncio é o mesmo que difunde o esquecimento: o poder estatal, que incapaz de silenciar a máquina em definitivo, trancafia-a em um museu, ou seja, sem poder calá-la, vai o Estado em direção a impedir que outros a escutem. Frustrando ambas as tentativas, segue a mulher-máquina narrando e traduzindo incessantemente ao final do romance.

Outras referências a personagens joyceanos a destacar em “La isla” são Jim Nolan, versão da máquina para o John Wyse Nolan de *Ulisses* – mas principalmente de Jim Nolan de “Tema del traidor y del héroe” de Borges – e Anna Livia Plurabelle de *Finnegans Wake*. John Nolan é um personagem menor do romance de Joyce, que, como a maior parte dos irlandeses de *Ulisses*, concorda que muitos dos problemas pelos quais passa a Irlanda são decorrentes da política inglesa. Mas o Nolan joyceano não é nada radical, comprometendo-

³⁴⁸ *Ibidem.* p. 152.

³⁴⁹ *Ibidem.* p. 153.

³⁵⁰ WAISMAN, Sergio. “Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política”. p. 278.

se tão somente a concordar com a opinião de muitos de seus compatriotas. A inconformidade de Jim Nolan de “La isla” é bem diferente. Trata-se ele na verdade de outro Jim (James) Nolan: o do conto de Borges “Tema del traidor y del héroe”, um dos tantos citados por Piglia em suas teses sobre o conto.

Borges cria seu personagem Jim Nolan partindo do jogo de nomes e referências joyceanas. Nolan refere-se naturalmente ao John Nolan de *Ulisses* e James (Jim) ao autor deste. Além disso, o fato do Jim Nolan borgeano ser um tradutor irlandês de Shakespeare, carrega algo de Pierre Menard e faz referência direta a famosa passagem do *Ulisses* (cara a Piglia) em que Stephen Dedalus, reunido com alguns amigos boêmios – dentre eles Buck Mulligan –, conversam sobre o *Hamlet* e da necessidade de uma obra igual dentro da tradição irlandesa³⁵¹.

No conto de Borges, Nolan, que fazia parte de um grupo rebelde irlandês, fica encarregado de um estranho projeto ao descobrir que o herói e líder do movimento, Fergus Kilpatrick, era um traidor:

Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en este proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte³⁵².

Tradutor de Shakespeare para o gaélico, Nolan “traduz equivocadamente” cenas de *Macbeth* e *Julio César* para dar um tom heróico ao fim de Kilpatrick. Se no conto de Borges ao dramatizar o fim de um traidor, Jim Nolan não se tornou o autor irlandês de *Hamlet*, ao menos em parte cumpriu a tarefa ao recriar passagens da obra do bardo inglês para um falso drama que contasse um episódio da história de seu povo.

Em “La isla” conta-se a continuação da história de Nolan a partir de onde Borges parou. Segundo a versão da máquina de narrar, Nolan foi capturado, condenado por sua rebeldia, desterrado e logo enviado à ilha, onde naufragou. Para enfrentar a solidão, este Jim Nolan, como uma espécie de duplo de Macedonio-personagem ou ainda de Robinson Crusoé, constrói uma máquina com os restos do naufrágio para fazer-lhe companhia, consituia-se esta de

³⁵¹ LÓPEZ PARADA, Esperanza. “La lengua ausente: La traducción como relato”. p. 74.

³⁵² BORGES, Jorge Luis. “Tema del traidor y del héroe”. *Ficciones*. (p. 141-6), p. 144-5.

un gravador de doble entrada, con el que era posible improvisar conversaciones usando el sistema de los juegos lingüísticos de Wittgenstein. Sus propias palabras eran almacenadas por las cintas y reelaboradas como respuestas a preguntas puntuales. Lo programó para hablar en todas las lenguas que sabía, y al final era posible pensar que la mujer había llegado a amar a Nolan. (LCA, p. 130)

Com o tempo, as conversas de Nolan com a máquina começaram a se repetir e ela, a mesclar palavras. O exemplo citado no texto corresponde a uma passagem de *Finnegans Wake*: “Heremon, nolens, nolens, brood our pensies, brume in brume”. Por essa época Nolan começou a chamá-la de Anna Livia Plurabelle, nova referência a uma personagem joyceana: recebe ela o mesmo nome da mulher de Humphry Chimden Earwicker também de *Finnegans Wake* (que na ilha é dono de um bar).

Ao final do sexto ano de exílio, Nolan já não tinha mais esperanças de ser resgatado, não dormia e tinha alucinações constantes. Quando o gato que tinha desapareceu, escreveu uma carta de despedida e se matou. Tempos depois chegariam à ilha os novos exilados, que encontraram o gravador soltando ainda uma voz feminina, uma máquina de narrar que ainda era capaz de transmitir o desespero que lhe provocou o suicídio de Nolan. Como no monólogo final da mulher-máquina Elena que sozinha narra incessantemente, está a mulher-gravador Anna Livia Plurabelle na praia na mesma condição e fazendo o mesmo.

A história de Jim Nolan e Anna Livia está na origem da ilha, assim como a de Macedonio e Elena está na de *La ciudad ausente*. Compartilha a ilha ainda diferentes versões sobre sua origem. A primeira, mítica, trata-se de uma “tradução equívoca” do gênesis bíblico chamado *Sobre la serpiente*, no qual se narra que uma mulher, cujo corpo está feito por tubos e conexões elétricas, declara-se como Eva e serpente ao mesmo tempo. Uma Eva que, como a máquina de relatos, “habla sin parar” (LCA, p. 127), e consitui-se, portanto, como novo duplo da mulher-máquina Elena. Conta esse mito ainda que

Eva es la serpiente, la mutación interminable, y Adán está solo, siempre ha estado solo. Dice que Dios es la mujer y que Eva es la serpiente. Que el árbol del bien y del mal es el árbol del lenguaje. Recién cuando se comen la manzana empiezan a hablar. (LCA, p. 128)

Para alguns na ilha, *Sobre la serpiente* é um fragmento do gênesis; para outros, uma oração e para outros ainda um fragmento da carta de suicídio de Jim Nolan, numa confusão de origens e referências que relembra a própria indeterminação da origem e desconfiança quanto a alguns relatos de *La ciudad ausente*, a exemplo do que disse Renzi no início do romance com relação a “La grabación”: “Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad” (LCA, p. 17).

A segunda origem da ilha fala da chegada de duzentas famílias, desterrados que chegaram a ela subindo o rio. Fala-se que eram anarquistas que foram apanhados em Trieste, Tóquio, México DF e Petrogrado e logo confinados em um campo em Dublin com outros rebeldes irlandeses antes de serem enviados para a ilha. Nolan e Anna Livia, que foi encontrada pelos exilados, fazem parte desse mito de origem incerto. Nenhum historiador no entanto conseguiu encontrar vestígios do passado que dê provas dessa história que é considerada por eles uma lenda. Como elemento comum às duas versões, estão mulheres-máquinas, a Eva-serpente de um lado e Anna Livia de outro, ambas duplos da mulher-máquina Elena, todas narradoras.

A história da ilha como transposição da história da própria cidade ausente surge como uma das principais narrativas clandestinas da máquina no romance e, como suas outras histórias, encontra-se reproduzida nos subterrâneos da cidade, fora dos meios visíveis e oficiais de circulação. Em conjunto, todas estas narrativas formam uma rizoma e “un contra-complot que apunta a una verdad que ha sido reprimida³⁵³”. Por isso ao atravessar o último labirinto, o rizomático representado por todas as histórias entrelaçadas, pode Junior encontrar-se com a verdade e seu detentor, Russo, e, por fim, encontrar o fim da história de sua investigação e também o fim do próprio romance.

³⁵³ WAISMAN, Sergio. “Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política”. p. 278.

PARTE III – Ficção virtual

1 A trama comum

Desvendado o conto “La isla”, Junior consegue finalmente um caminho que o leve a Russo. A partir desse momento o jornalista já não mais fala e o que se segue no encontro com o engenheiro é um enorme monólogo no qual é contada a obsessão de Macedonio por manter viva a lembrança da esposa morta, a história da máquina, sua programação, porque o Estado quer desativá-la, a verdadeira história de Russo – desmentindo as outras versões com as quais se deparou Junior –, e a própria história recente do jornalista, sugerindo que sua história e a que estamos lendo são uma das tantas ficções da máquina, uma de suas réplicas:

Ellos piensan que tengo 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. (LCA, p. 154-5)

O primeiro lugar da peregrinação de Junior em busca de respostas, o Majestic, é citado por Russo como um dos lugares replicados pela máquina como narrativa. Tal indicativa já havia sido dada anteriormente; o quarto que o jornalista visita no início do romance (LCA, p. 21-9) é reproduzido em detalhes no museu páginas adiante:

En una sala lateral estaba la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume. Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. (LCA, p. 49)

Se um dos lugares por onde passa Junior é uma obra de ficção literária (dentro da ficção), o próprio jornalista e sua história podem ser projeções da máquina, suspeita confirmada pelo próprio autor em uma entrevista na qual ele diz: “Yo pienso que el narrador-investigador, Junior, es también un personaje de la máquina; me parece que ella construyó ese personaje que viene a salvarla³⁵⁴”. Dessa forma, a investigação de Junior, que conecta todos os relatos e depoimentos de outros personagens – “la única conexión soy yo” (LCA, p. 14), conforme ele

³⁵⁴ MADRAZO, Jorge Ariel. “Entrevista a Ricardo Piglia”. *Revista Atenea*. Concepción-Chile. N°. 437, jan./jun. 1996. (p. 95-109), p. 104.

próprio revela no início de sua peregrinação – mostra-se como uma das tantas outras narrativas da máquina, como uma trama comum passível de ser pensada como um rizoma que se conecta com outros (os contos da máquina).

Quando o jornalista percorre o labirinto rizomático formado por todas as narrativas da máquina, as contidas no museu, as em circulação clandestina e a trama que parece envolver a tudo, vê desenhar-se um percurso que tem como fim a constatação de que fazem parte do trajeto percorrido ele próprio e sua história. Por conta disso poderia esta terminar quando do fim de seu encontro com Russo. Como que prevendo o fim de tudo, na chegada ao ponto de encontro com o engenheiro, o jornalista sentira que havia chegado também à conclusão de todas as suas buscas, ao fim da investigação que vinha perpetrando assim como da busca por sua filha: “Junior se sentía más seguro, como si cruzara por fin una frontera que lo llevaba hacia el pasado y lo acercaba extrañamente a su hija” (LCA, p. 137).

Se “La isla” era um reflexo condensado de *La ciudad ausente*, é a trama comum protagonizada por Junior seu reflexo integral, construindo-se como um rizoma cujas ramificações se ligam às outras narrativas dentro do próprio romance. Assim, se por um lado os relatos da máquina tem sua origem na perda de Elena, os de Junior – incluindo aí o de sua busca – decorrem da ausência de sua filha; como Stephen Stevensen, Junior é filho de ingleses e herdou a paixão por viagens; como o protagonista de “Primer amor” vê o jornalista a imagem da filha em outra pessoa, e na apócope que utiliza Elena para referir-se a Macedonio em “Los nudos blancos”, Mac, reside também a referência a MacKensey, sobrenome paterno do jornalista. Logicamente as referências podem fazer um duplo caminho, de Junior até as outras narrativas ou destas em direção a Junior, podendo indicar que a máquina “soube ouvir” sua história. Em nenhuma das direções, contudo, exclui-se o fato de a investigação de Junior configurar-se como a trama comum sonhada por Macedonio como ponto culminante da programação da máquina: “No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común”. (LCA, p. 42).

A ficcionalidade da história que amarra todas as outras e que acaba, consequentemente, dando forma ao romance, é reforçada por um presente incerto e fora do tempo, que está localizado 15 anos após a queda do muro de Berlim (LCA, p. 144), portanto em 2004. Contudo refere-se ainda a uma sociedade recém-aberta ao livre-mercado nos anos 1990 (LCA, p. 166), o que coloca a narrativa no presente do lançamento do livro, 1992. Julia, tida como uma arrependida que em 1973 fazia parte do ERP – grupo revolucionário argentino

liquidado pelos militares no final da década de 1970 – diz que no presente incerto do romance tem 18 anos, o que torna impossível, em qualquer um dos dois presentes (2004 ou 1992), ela ter feito parte do ERP. Além disso, a idade de Julia não é contestada em nenhum momento, pelo contrário, parece ser confirmada em uma reflexão de Junior, que teve a filha de quatro anos levada pela mãe, “[Julia] podía ser su hija que había vuelto (...) diez años después. Catorce años después” (LCA, p. 91).

Fugindo um pouco da trama comum e indo em direção à biografia do Macedonio Fernández extratextual, duplicada e ficcionalizada em *La ciudad ausente*, verificamos uma nova indeterminação temporal. O Macedonio real nasceu em 1874, e se tomamos este ano como sendo o do nascimento do Macedonio de *La ciudad ausente*, então ele teria construído a máquina em 1924 com cinquenta anos (LCA, p. 42). Porém, também é dito no romance que só no final da década de 1950 ele teria se encontrado com Russo (segundo as indicações de LCA, p. 115 e 141). Por fim, “La isla” como reflexo do romance toma essa indeterminação do presente e, como em casos anteriores, hiperboliza a característica tomada: no conto é dito que o *Finnegans Wake* tem mais de trezentos anos e que na ilha passaram-se cem anos desde 1939 (LCA, p. 126 e 132), data em que começaram a registrar as mudanças linguísticas e que também é o ano da publicação real do romance de Joyce.

O presente indefinido de *La ciudad ausente* formula-se, portanto, como um tempo ficcional em que diferentes realidades e fatos podem entrecruzar-se e dialogar, e que faz parte do procedimento de mesclas e cruzamento de dados da máquina ao mesmo tempo em que é objeto do mesmo procedimento.

Se o tempo indetermina e ficcionaliza a realidade do romance, as referências ao espaço caminham no mesmo sentido: nunca nomeada como tal, a Buenos Aires percorrida por Junior é uma cidade de referências deslocadas, “Una ciudad bien concreta y a la vez irreal, cotidiana y amenazante; mezcla de datos verdaderos e inventados; actual, anterior, futura y fuera del tiempo³⁵⁵”. Naturalmente é da ficção postular uma cidade a partir da cidade real ou mesmo apresentar outras cidades. No entanto, é possível pensar o deslocamento de localizações como outro caráter da ficcionalização da realidade, a exemplo do Museu da Polícia da *calle* San Martín para a *calle* Defensa e a imagem fantasmal de um Hotel Majestic que na realidade deixou de existir há décadas, ao mesmo tempo em que sua localização na Avenida de Mayo do romance se dá em uma esquina diferente (com Piedras) daquela em que realmente existiu

³⁵⁵ BARRENECHEA, Ana María. “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente*”. p. 238.

(com Santiago del Estero). O Majestic real foi um dos mais elegantes hotéis de Buenos Aires, tendo hospedado Saint-Exupéry e Le Corbusier, o de *La ciudad ausente*, distante do respeito e impetuosidade do Majestic original, apresenta-se ironicamente como uma versão “ratonesca” mais próxima à de outros que ainda existem na Avenida³⁵⁶.

Na entrevista concedida a nós, Piglia disse que não é necessário ler o romance sob perspectivas e referências argentinas, porque do gesto da mulher-máquina Elena resulta uma produção que busca a indeterminação. Esta teria por objetivo desvincular a narração de um tempo e espaço e, assim, poder “contar con palabras perdidas la historia de todos” (LCA, p. 17).

Em conjunto com a indeterminação temporal e geográfica está a indeterminação de identidades e a perda da história pessoal. De Macedonio e Russo, dentre outros personagens da trama comum, são apresentados poucos dados pessoais e estes nem sempre são confiáveis – a exemplo da história do engenheiro. Além disso, muitas das informações que chegam a Junior (e a nós) vêm por meio de outras pessoas, em um deslocamento de vozes que parece a todo momento evitar a auto-narração³⁵⁷. Se a verdade é um relato que outro conta (como vimos em capítulo anterior), quem se dispõe a narrar não pode fazê-lo com relação a sua própria história³⁵⁸. Exemplos naturalmente encontram-se na principal narradora do romance: a máquina, que nunca conta sua história, ainda que permita reconstruí-la nas versões de sua origem em “La nena”, “Los nudos blancos” e “La isla”. A história de Macedonio é contada pela máquina, Russo e outros personagens de *La ciudad ausente*, nunca pelo próprio. A de Junior nos chega através da narração da trama comum que desde o início destaca que o jornalista, como seus antepassados ingleses do século XIX, havia deixado para trás sua história pessoal (LCA, p. 9). A única exceção será Russo, mas mesmo quando conta sua história a Junior será em uma

³⁵⁶ Álvaro Abós diz que “pudo haber un hotelusco ratonesco de ese nombre [Majestic] en la Avenida y Piedras, aun quedan algunos como él – el Tandil, el Hispano, el Argentina, La Giralda – intentando aprovechar las migajas de la generación turística de la Avenida, de la onda del urbanismo barcelonés. Y si no existió, fue fundado, fue habitado y vive en el domicilio de la literatura”. ABÓS, Álvaro. *Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires*. Buenos Aires: Grijalbo, 2005. p. 25-6. Destaca ainda o autor outros referenciais literários da Avenida, como o edificio Barolo, cuja arquitetura foi inspirada pela *Divina comédia*, o conto “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” de Onetti, o prédio onde estava o jornal *Crítica* em que trabalharam dentre outros Roberto Arlt e Luis Cané; o encontro em 1934 entre García Lorca – cuja peça *Bodas de sangre* encenara-se no Teatro Avenida – e Neruda, que comentaria o encontro em seu *Confieso que he vivido*, dentre outras referências que cruzam as obras e biografias de Cortázar, Hernández, Leopoldo Marechal dentre outros.

³⁵⁷ MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 254.

³⁵⁸ O tema havia sido explorado anteriormente por Piglia em seu *Prisión perpetua*, no qual se lê: “La convención pide que yo les hable de mí pero el que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías”. PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. p. 15.

estranha transição entre a primeira e terceira pessoa. Em todos os casos, quem se dispõe a narrar deve perder sua própria história para poder dar voz a outras histórias³⁵⁹.

2 A indeterminação de identidades

who is who when everybody is somebody else

James Joyce, *Finnegans Wake*, Book III

Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar.

Gilles Deleuze e Félix Guatarri, “Rizoma”, *Mil Platôs*, vol. I

Para converter uma história pessoal na história de todos, executa a máquina ainda a indeterminação de identidades, colocando-as sob o procedimento da tradução e do desvio. Tal característica é uma constante em todo o romance, aparecendo tanto dentro como fora dos contos da máquina e sob as formas da falsificação da identidade, da tentativa de recuperação de uma perdida, da transferência da identidade de uma pessoa para outra e da perda sem restituição.

Dentro da falsificação de identidades encontramos a confusão entre a história de Russo com a de Richter e com a de outros cientistas estrangeiros, que acaba por ocultar a identidade do homem que ajudou Macedonio; outra falsificação está no relato “Una mujer”, no qual a mulher do título, para finalmente libertar-se de sua identidade, começa por registrar-se em um hotel com outro nome, o de solteira de sua mãe (Lía Matra). Em “Los nudos blancos”, a identidade de Julia Gandini é falsificada duas vezes, por duas frentes que se opõem e se embatem: a máquina de relatos e o Estado. No mesmo conto, há a falsificação da identidade do Macedonio intertextual, confundido com Russo e chamado aí de Mac, em uma abreviação que se confundiria com a identidade de Miguel *Mac* Kensey Junior.

Em “El gaucho invisible”, como vimos, Burgos sofria a humilhação de ser um *gaucho* sem a identidade de um e o que faz no decorrer do conto é buscar uma possível restituição dessa identidade perdida, ainda que o que se apresente seja uma restituição provisória. Em

³⁵⁹ Cf.: MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 254.

“Primer amor” ocorre a transferência de identidades, do narrador para a figura do pai, e do amor de infância do passado para a filha no presente.

A perda e a recuperação de uma identidade surge em “La nena”. Laura, quando perde a linguagem, perde sua identidade: “Perdió la capacidad de usar correctamente los pronombres personales y al tiempo casi dejó de usarlos” (LCA, p. 53). O processo de recuperação da linguagem culmina com a recuperação de sua identidade pela menina, manifestada quando finalmente sai do relato e pede ao pai que lhe compre um anel, anelo, que ratifica seu retorno à vida e a recuperação de seu eu pela expressão de um desejo.

Há ainda no romance a perda da identidade sem restituição. São os habitantes da ilha vítimas de uma perda da identidade sem qualquer possibilidade de recuperação porque não há língua que a fixe. Perdidas a linguagem e a memória, perde-se também a identidade. Nem um nem outro são recuperáveis porque não há a fixação de uma nova linguagem que perdure o suficiente para que novas memórias e identidades se construam. Por isso, estão os ilhéus fadados a uma identidade instável e vazia. Inclusive as alternativas românticas de conquistar-se uma identidade por meio do amor ou da pátria tornam-se inalcançáveis por conta da instabilidade linguística. O amor torna-se impossível porque, “A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos” e a noção de pátria não existe já que na ilha “Piensan la patria según la lengua” (LCA, p. 121-2).

Com relação aos personagens da trama comum, a identidade da máquina se mescla e se confunde com a de Laura, Julia e Anna Livia, a de Russo com a de Richter, de Stephen Stevensen e a de outros cientistas, a de Macedonio com a de Bob Mulligan, Jim Nolan e Junior e a deste com novamente Stephen Stevensen, o narrador de “Primer amor” e Macedonio.

Apesar de todos os exemplos citados, é no relato primeiro da máquina, o “Stephen Stevensen”, que a falsificação e a indeterminação da identidade são levadas ao limite. A figura misteriosa de Stephen Stevensen confunde-se com a de Russo no interior do romance e com a de outros exteriores a ele conforme vimos em capítulo anterior. Recordemos ainda que têm todos os relatos citados acima, do primeiro, “Stephen Stevensen” a “La isla” e à trama comum, um ponto de partida único: o “William Wilson” de Poe. Nele já estava a problemática da identidade não fixa, sua indeterminação e falsificação nas constantes trocas entre o “eu” e o “outro”, os dois Wilsons. Os relatos seguintes à primeira tradução retomam cada um, a sua

maneira, a questão, propondo para ela uma nova “tradução”, em um movimento contínuo de transformação de conteúdos.

Apesar da origem narrativa no “William Wilson”, a indeterminação de identidades encontra seu modelo no Macedonio Fernández extratextual, que tinha dentre suas aspirações a de converter-se em inédito. Conforme diz Piglia em suas “Notas sobre Macedonio en un diario”, pretendia o autor do *Museo* apagar seus rastros e ser lido como se lê a um desconhecido, sem prévio aviso.

[Macedonio] Varias veces insinuó que estaba escribiendo un libro del que nadie iba a conocer nunca una página. En su testamento decidió que el libro se publicara en secreto, hacia 1980. Nadie debía saber que ese libro era suyo. En principio había pensado que se publicara como un libro anónimo. Después pensó que debía publicarse con el nombre de un escritor conocido. Atribuir su libro a otro: el plagio al revés. Ser leído como si uno fuera ese escritor. Por fin decidió usar un seudónimo que nadie pudiera identificar. El libro debía publicarse en secreto. Le gustaba la idea de trabajar en un libro perdido en el mar de los libros futuros. La obra maestra voluntariamente desconocida³⁶⁰.

Por fim, Macedonio decide-se não só por assinar todas as suas obras com seu próprio nome, como o reproduz no interior delas para a construção de uma figura de autor e de uma “auto-ficção”, em uma estratégia discursiva que também será cara a Borges e a Piglia. O que essa estratégia nos revela é que mais que desvelar identidades, ela se torna problematizadora das mesmas, uma vez que o que é posto em evidência não é o autor, senão sua figura construída³⁶¹. O escritor Enrique Vila-Matas, que assume os três autores citados como “precursores” de sua obra, bem expõe a questão quando diz que “no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio³⁶²”.

“Who is who when everybody is somebody else”, título de um dos capítulos do *Finnegans Wake*, não é uma pergunta que *La ciudad ausente* se propõe a responder. “Quem é quem quando cada um é alguém mais” é um questionamento presente no romance de Piglia, mas que não está aí para ser elucidado; não é saber “quem é quem” que interessa, porque é na indeterminação deste “quem” que se arma o projeto de narrar a história (e as histórias), não de um “quem” individual, senão de muitos em uma *polis* carente de memórias e experiências coletivas. Por isso a necessidade de que no romance as identidades não sejam fixas, porque só

³⁶⁰ PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Macedonio en un diario”. *Formas breves*. p. 21-2.

³⁶¹ Julio Premat analisa a construção das figuras de autor de Macedonio, Borges, Piglia dentre outros em seu *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. Destaca o crítico que em cada construção há sempre um projeto por trás e uma ficção de autor.

³⁶² VILA-MATAS, Enrique. “¿Por qué es usted tan posmoderno?”. *El País. Babelia*. Madrid, 14 de setembro de 2002, . Disponível em: http://www.elpais.com/articulo/semana/usted/posmoderno/elpepuculbab/20020914elpbabese_9/Tes, p. 24. Agradeço a indicação do texto a José Manuel González Álvarez.

em sua fluidez e indeterminação se ultrapassariam os limites de uma história individual – “apócrifo significa de todos” bem apontou Avelar quanto à questão³⁶³.

Por tantas incertezas em suas produções, a máquina é acusada de defeituosa por seus detratores, acusação que só é desmentida ao final por Russo: “No hay desperfecto ninguno”, “estaba previsto” (LCA, p. 139). E na programação prevista, a máquina recopila palavras perdidas a fim de contar uma história coletiva a partir de “materiales de la realidad” (LCA, p. 85). Recordemos, os temas principais de *La ciudad ausente* são a perda e a memória: perda e lembrança dos que partiram, perda e lembrança de histórias distantes, perda e lembrança de fatos que o Estado quer apagar³⁶⁴. Tanto o resgate ou reconstrução da memória como a tentativa de restituição da perda têm, como meio final, narrativas. Contudo, estas nem sempre são reproduções de lembranças conforme ocorreram; podem muito bem ser memórias inventadas que reconstróem um passado inexistente³⁶⁵. Por isso, diz a mulher-máquina Elena, na última página do romance, que constrói “el recuerdo” extraindo “los acontecimientos de la memoria viva” (LCA, p. 168), mas suas construções, como vimos, são todas ficcionais.

Conforme afirma Walter Benjamin, a memória é a capacidade épica por natureza e tem o poder de apropriar-se do curso das coisas. Além disso, é ela sempre seletiva, produzindo-se a partir de recortes. Se é assim, a reconstrução da memória já flerta com a elaboração ficcional, uma vez que sobre um relato “verdadeiro” impõe-se um procedimento de reconstrução mais que suficiente para alterar o sentido das coisas³⁶⁶.

Ao recopilar os relatos (ficcionais e pessoais) que circulam na sociedade a máquina ao mesmo tempo que os resguarda do esquecimento, adquire novas matrizes para serem alteradas e multiplicadas. A máquina recuperaria o dizer de Derrida do ato da escrita atuando como um ato de memória ou de arquivamento³⁶⁷. Essa memória reconstruída é, no entanto, uma reprodução desviada, alterada, não sendo uma reconstrução dos fatos senão de sua leitura e tradução; nem por isso falsa, porque, seguindo a lógica de Junior para entender o que estava acontecendo, “Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-

³⁶³ AVELAR, Idelber. “Alegorias de lo apócrifo”, p. 220. Quanto à questão da interminação de identidades em *La ciudad ausente*, Avelar analisa a busca pelo anonimato a partir da perda do nome. Apesar das sempre lúcidas observações do crítico, prefiro pensar que não se trata de uma perda do nome, senão de uma indeterminação em que ao mesmo tempo que oculta uma identidade real, a confunde com outra(s) e a(s) multiplica.

³⁶⁴ Parto aqui de Fornet, quem destaca como tema principal do romance a memória; porém acredito que caminhando paralelamente e de forma indissociável a este tema está o da perda. Cf.: FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. p. 198.

³⁶⁵ FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. p. 198.

³⁶⁶ Cf.: BENJAMIN, Walter. “O narrador”. P. 66-8.

³⁶⁷ *apud* RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. p. 138.

mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible” (LCA, p. 98). Sob esta perspectiva, tanto a realidade como a ficção adquirem novos significados dentro da realidade postulada no interior do romance, podendo cada uma fazer parte da outra ou fundirem-se³⁶⁸, uma vez que são verificáveis sob o prisma da possibilidade e não da veracidade, como é o caso de tantas indeterminações no romance.

3 Literatura, lugar da verdade

A palavra não basta para a verdade que ela contém.

Maurice Blanchot. “A literatura e o direito à morte”, p. 314

Una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera.

Juan José Saer. “El concepto de ficción”, p. 11

Em uma sociedade em que é cada vez mais difícil construir sentidos e a experiência do relato se vê ameaçada, a atuação da máquina de relatos surge como defesa da memória e da própria verdade (ou de uma verdade possível), em um movimento inverso (mas trilhando o mesmo caminho) ao realizado por Renzi em “La loca y el relato del crimen”, que ao não encontrar um espaço para a verdade em um meio informativo, a ficcionaliza, resguardando-a na ficção. No conto – segundo o próprio Piglia, seu único no gênero policial “puro” –, Renzi decepçiona-se com a lei e a imprensa como meio de se expressar uma verdade pública, reencontrando no texto literário um novo espaço de figuração e produção da verdade³⁶⁹.

Seguindo a forma clássica do conto policial, “La loca y el relato del crimen” narra duas histórias: a história de um crime (o assassinato de uma prostituta) e a história de sua investigação. Quem investiga o crime é Emilio Renzi, a quem “le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario El Mundo” – mesmo jornal no qual continua trabalhando anos depois em *La ciudad ausente*. As duas histórias aparecem no conto em partes separadas. Na primeira, “esa historia vulgar de putas baratas y cafishios”, é apresentada a cena do crime, uma nota – “el adiós escrito con rouge en el espejo del

³⁶⁸ FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. p. 198-9.

³⁶⁹ MATTALIA, Sonia. “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidade de Sevilla, 2006. (p. 109-126) p. 118.

ropero”³⁷⁰ – e a única testemunha do crime: a louca Echevarne Angélica Inés, a Anahí (que também aparece em *Respiración artificial*). Nesta primeira parte apresentam-se somente os fatos ocorridos e, na segunda, sua investigação.

A policia conclui equivocadamente que a prostituta foi assassinada por Antúñez, amante dela. Renzi, seguindo o método de Holmes, interessa-se pelo que parece de pouca importância: o enigmático e desconexo discurso de Anahí. No lugar da lupa, Renzi utiliza-se da linguística para descobrir os rastros do crime e, aplicando preceitos lógicos, consegue reconstruir o relato do crime segundo o depoimento desconexo da louca. Tinha Renzi a certeza de que o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a esconde e descobre a verdade: o assassino é na verdade Almada. Ao revelar sua descoberta ao diretor de redação, Luna, este logo recusa publicá-la ou mesmo passá-la à polícia:

ya hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María.³⁷¹

Nenhum dos discursos, nem o da louca, nem o do especialista em linguística e crítico literário têm voz frente ao discurso do Estado, que já construiu sua própria versão. Ambos dizem uma verdade que não quer ser escutada. Os discursos de resistência, da louca e do intelectual não são sequer aceitáveis em um espaço público como o jornal³⁷². Luna procura convencer Renzi de que não se deve enfrentar a verdade da instituição. Busca ele convencer por sua experiência (“ya hace treinta años”) a qual Renzi afronta. Indo contra o conformismo do diretor e contra o relato oficial, elabora o jovem sua contra-versão, encontrando na literatura um espaço para dizer a verdade. Então, começa a escrever o conto pelo final, tal e qual o lemos no início, reconstruindo a experiência da louca e a sua própria, encontrando na narrativa um lugar para a experiência e a verdade exiladas:

La verdad se construye en el marco genealógico de una institución social, la Literatura, que tiene una única ventaja: por la interferencia con los otros discursos sociales puede ser expulsada de la ciudad y desde ese exilio decir lo que es admisible³⁷³.

Quer ser a instituição a porta-voz e detentora de toda a verdade e Luna, diferente de Renzi, aceita isso sem questionar. As duas perguntas postuladas por Susana González como

³⁷⁰ PIGLIA, Ricardo. “La loca y el relato del crimen”. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995, p. 125-6.

³⁷¹ PIGLIA, Ricardo. “La loca y el relato del crimen”. p. 130.

³⁷² Cf.: MATTALIA, Sonia. “La ficción paranoíco: el enigma en las palabras”. p. 120.

³⁷³ *Ibidem*, p. 121.

sustentadoras da intriga de “La loca y el relato del crimen” podem muito bem ser aplicadas à trama de *La ciudad ausente*: “Onde está e quem tem o relato autorizado? Quem tem acesso à verdade e por quê?”³⁷⁴. Duas perguntas nas quais o poder estatal procura ser a resposta, mas que é contradita por discursos marginais – o da louca no conto, o da máquina e dos clandestinos no romance – e pela literatura, que se apresenta como único meio no qual a verdade pode ser resguardada e ao mesmo tornar-se acessível³⁷⁵. É inviável para o poder instituído admitir a literatura e os discursos marginais como formas de difundir a verdade. Por isso, está ele tentando, a todo momento, desmentir e depreciar o poder político que ambas as formas de relatar podem ter, como se a recusa de todo elemento fictício fosse por si só um critério de verdade³⁷⁶. Essa relação é explicitada ironicamente por um policial, porta-voz do Estado, em *La ciudad ausente*:

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, p. 96)

O desprezo da ficção frente à palavra “verdadeira” vem de muito tempo dentro da cultura argentina, fato que Piglia liga à introdução deslocada e tardia do romance no país. Surgiu ele na Argentina fora dos gêneros consagrados e alheio às tradições clássicas do romance europeu do século XIX, “Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura³⁷⁷”. O utilitário e eficaz está ligado à verdade, às responsabilidades, à necessidade e à moral dos fatos aos quais a ficção nunca poderia se aproximar uma vez que aparecia associada ao ócio, à gratuidade, ao desperdício de sentido, ao azar e ao que não se pode ensinar, “en última instancia se asocia con la política seductora de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera³⁷⁸”. O que não impede e nunca impediu a ficção de se desenvolver no interior da escrita da verdade e vice-versa. O exemplo maior para Piglia seria o *Facundo*: “un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero³⁷⁹”.

Saer, em seu notório “El concepto de ficción”, havia categoricamente afirmado que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que

³⁷⁴ GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. p. 42.

³⁷⁵ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. p. 32.

³⁷⁶ SAER, Juan José. “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, (p. 9-17). p. 10.

³⁷⁷ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 74.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

Cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral³⁸⁰.

Mesmo quando se aceita esta hierarquia, de aceitar-se para a verdade o campo da realidade objetiva e para a ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persiste o problema da indeterminação da suposta verdade objetiva, e os gêneros que pretendem representá-la – a “Autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción³⁸¹” – enfrentam o desafio de se propor a representar uma suposta verdade objetiva e a fornecer as provas de sua eficácia. E ressalta Saer que tal dever não é fácil de ser cumprido porque tudo que é verificável neste tipo de narração é geralmente anedótico e secundário ao mesmo tempo em que a credibilidade do texto e sua razão de ser correm risco de serem desacreditados se o autor abandona o plano do verificável, do qual a ficção, desde suas origens, soube se emancipar³⁸².

Essa emancipação, contudo, não surge como forma de se escapar dos rigores que exige o tratamento da “verdade”, senão precisamente como forma de colocar em evidência o caráter complexo da situação que quando posto sob o tratamento limitado do verificável implica “una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento³⁸³” e dessa forma não se vira contra a realidade objetiva, senão que se torna capaz de infiltrar-se em sua turbulência, no próprio mecanismo que a constitui, “desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha³⁸⁴”.

Partidario da visão de Saer sobre o tema³⁸⁵, Piglia em diversos momentos havia confessado sua predileção pela ficção como espaço para a verdade, interessando-lhe trabalhar na zona indeterminada onde se cruzam ambos. Em uma das entrevistas de *Crítica y ficción*, Piglia afirma que a ficção é uma forma de ler e ver a verdade porque não há um campo próprio para ela, tudo pode ser ficcionalizado no dizer do autor de *La ciudad ausente*:

La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que

³⁸⁰ SAER, Juan Jose. “El concepto de ficción”. p. 11.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*, p. 12.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Para estudos e diálogos entre a obra de Saer e Piglia ver CORRAL, Rose (org.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México DF: El colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007 e PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1990.

hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años [a entrevista é de 1984] es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión³⁸⁶.

Em sua conferência “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Piglia aproxima suas reflexões às de Brecht sobre como e porque dizer a verdade³⁸⁷. O autor alemão se pergunta como dizer a verdade em uma época como a sua (a dos anos 1930), pergunta a qual Piglia expande para a nossa própria época (o “próximo” milênio aludido na conferência de 2000). Renzi em “La loca y el relato del crimen”, a mulher-máquina em *La ciudad ausente* e Piglia na conferência citada respondem à pergunta de Brecht, propondo que a literatura é o lugar da verdade, o desafio está em superar as cinco dificuldades arroladas pelo autor de *A ópera dos três vinténs* para escrevê-la:

Quien quiere hoy día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que vencer por lo menos cinco obstáculos. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; el arte de hacerla manejable como un arma; criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; astucia para propagarla entre éstos³⁸⁸.

A verdade mudou de lugar ou ainda não tem um só lugar, como bem apontou Cristina Iglesia³⁸⁹. A máquina, antes de executar o mesmo que realiza Renzi, resguardar a verdade (possível) em relatos, atua no sentido de proteger e de garantir a circulação dos já existentes em um trabalho que propõe superar os cinco obstáculos propostos por Brecht retomados Piglia: tem a máquina a coragem de não se render ao poder e narrar o que é preciso, sabe ela reconhecer a verdade e transmiti-la – tanto quando recopila narrativas já existentes e as reproduz, como quando capta as histórias pessoais e as converte em narrativas –, transforma sua narração (e a reconstrução da experiência) em arma – “Hay que decir la verdad por las consecuencias que se desprenden de ella en cuanto a la conducta a seguir³⁹⁰”, –, escolhe ela aqueles que tornam a verdade contida em suas narrativas em algo eficaz (a exemplo de Fuyita, Ana Lidia, Grete e Junior) e a dirige a eles e, por fim, tem a astúcia de utilizar-se das “muchas tretas con que engañar el Estado suspicaz³⁹¹”, deslocando a palavra, mesclando referências,

³⁸⁶ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 10-1

³⁸⁷ BRECHT, Bertold. “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontecubierta. Barcelona: Ediciones Península, 1973, p. 157-71.

³⁸⁸ *Ibidem*. p. 157.

³⁸⁹ IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: las reglas del juego”. p. 110.

³⁹⁰ BRECHT, Bertold. “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. p. 161.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 165.

falsificando e alterando dados no relato, sem, contudo, alterar-lhe a verdade (toma Brecht um alto nível literário como imprescindível para servir de proteção a um relato).

Resguardando estes relatos, a máquina resguarda a memória coletiva representada pelas narrativas em circulação na sociedade; transformando-as e multiplicando-as, reestabelece uma memória perdida, com a “tradução equívoca” atuando de forma a recriá-la, inclusive em meio a um discurso oficial que tenta a todo momento interromper o processo ou impor outra versão³⁹².

4 Macedonio e a ficção virtual

Tal vez sea posible imaginar una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina.

Ricardo Piglia, “Tres propuestas...”, p. 12

Lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño.

Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 17

Se a máquina estatal se encarrega de filtrar e colocar em circulação o que lhe interessa, quem se propõe a contar outra versão, seja Renzi ou a mulher-máquina Elena, imbui-se da tarefa de contrapor à narração estatal um relato no qual está resguardada a verdade, relato este ficcional. Resguardar e multiplicar relatos, sejam eles ficcionais, reais ou mesmo obras literárias já consagradas significa preservar e confrontar a memória e discursos oficiais, significa propor uma memória e discursos alternativos. Já não se trata do que é, mas do que pode ser, do possível, representado pela força transgressora da criação de novos mundos:

Contra el relato monológico y estereotipado del Estado, que quiere imponer *el* modo de percibir el mundo y *el* criterio sobre lo real, la máquina provoca el desfasaje narrativo, articula y narra su contrafigura utópica: la ficción de los inventores, hermeneutas o alucinados. Estos incesantes creadores de antimundos, de mundos paralelos y alternos, niegan la realidad tal como es. Cada uno tiene su propia refutación, cada uno afirma que el mundo puede ser otro³⁹³.

Tal como Piglia expôs em um texto sobre a obra de Macedonio Fernández, igualmente em *La ciudad ausente*,

³⁹² Cf.: WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. p. 63

³⁹³ BERG, Edgardo H.. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. p. 80

No 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 verdad³⁹⁴.

Tanto as indeterminações como a crença da narração como possibilidade tem suas fontes no autor do *Museo de la novela de la Eterna*, uma espécie de “narrador ideal” proposto como modelo em *La ciudad ausente*. Neste, se Borges é a figura chave de um procedimento (a tradução equívoca) e Arlt a fonte de temas e da compreensão da sociedade como conspiração clandestina, a figura de Macedonio extratextual surge como a de um narrador ideal. Mesa Gancedo ressalta que, dentro de *La ciudad ausente*, “la manera macedoniana es la manera más adecuada de narrar: el relato que ha prescindido de la ‘historia personal’ y procura ofrecer la ‘historia de todos’, sólo puede ser un compuesto³⁹⁵,” formado a partir do deslocamento do primeiro e da recopilação do segundo, que pode ser tanto outras narrativas como materiais da realidade (interna ao romance). Desse processo combinatório surgiria uma ficção virtual:

Macedonio tuvo elementos para construir una ficción virtual. Entonces empezó a trabajar con series y variables. Primero pensó en los ferrocarriles ingleses y en la lectura de novelas. El género se expandió en el siglo XIX, unido a ese medio de transporte. Por eso muchos relatos suceden en un viaje en tren. A la gente le gustaba leer en un tren relatos sobre un tren. (LCA, p. 47)

A ficção é virtual e não falsa porque se corresponde com a realidade. Como em “Continuidad de los parques” de Cortázar, o ato da leitura reflete especularmente o conteúdo dessa mesma leitura (ou vice-versa) e ambas as histórias (a do ato da leitura e a do conteúdo desta) se unem por meio de elementos comuns. Dessa forma, a realidade ditada por uma das produções da máquina, a da trama comum, que é tomada como a realidade que envolve tudo, propõe um modelo de entendimento de sua própria narração. Por isso, de acordo com Mesa Gancedo, realidade e narrativa

Constituyen una serie y entablan entre sí una relación como variables recíprocas. Significativamente, podría decirse que *La ciudad ausente* es una historia sobre una máquina que funciona como la máquina que describe³⁹⁶.

Segundo Piglia, como “narrador modelo”, o Macedonio intertextual, réplica do extratextual, define uma narrativa como uma reprodução aprimorada do mundo – sua negação e contra-realidade³⁹⁷ –, necessária, dentre outras coisas, para manter a amada a salvo:

³⁹⁴ PIGLIA, Ricardo. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Crítica y ficción*. p. 123.

³⁹⁵ MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 256.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 257.

³⁹⁷ Cf.: PIGLIA, Ricardo. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Crítica y ficción*. p. 123.

Un relato no es otra cosa que una 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, p. 139)

Como “ficção virtual” o relato é então uma depuração ou modelo de realidade na qual a palavra tem a função de traduzir a vida para a narrativa, que, ao invés de configurar-se como réplica imperfeita daquela, surge como seu aprimoramento porque está livre dos elementos extra-verbais que a vida carrega: corpo, doença, dor e morte³⁹⁸.

A interferência da arte na vida encontra diversos paralelos da obra e biografia do Macedonio extratextual do qual gostaria de destacar dois. No interior de seu *Museo de la novela de la Eterna* vemos seus personagens envolvidos em uma demanda por livrar a Eterna de sua condição ficcional em um momento e a reconquista de Buenos Aires em outro. Exterior ao romance macedoniano, quando de sua apresentação, o autor

intentó escenificar distintos capítulos de la novela simultáneamente en varios enclaves de Buenos Aires difundiendo en la prensa porteña tal representación con el fin de problematizar el binomio vida-arte y propiciar la intrusión del plano novelístico en la realidad factual de una ciudad³⁹⁹.

Bem observou González Álvarez que *La ciudad ausente* herda parcialmente esse gesto vanguardista,

No tanto por la escenificación aludida cuanto por el torbellino de ficciones de la máquina, que también persigue transmutar el espacio citadino hasta fagocitarlo y convertirlo en un denso laberinto narrativo⁴⁰⁰.

Ao mesmo tempo em que a proposta de Macedonio pela criação de um mundo depurado buscava a criação de um novo, visava também impossibilitar a criação ou possibilidade de outros sem sentido, como no caso da história que Russo conta a Junior do soldado japonês “que se mantuvo en la selva resistiendo al ejército norteamericano y sin rendirse durante treinta años” (LCA, p. 141)⁴⁰¹. Sua história desconsiderava “un dato casi

³⁹⁸ Cf.: MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 257.

³⁹⁹ GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern / Berlin: Peter Lang Publishing, 2009. p. 30

⁴⁰⁰ GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. *En los “bordes fluidos”*. p. 30-1

⁴⁰¹ A história do soldado japonês que *La ciudad ausente* conta está baseada na de Hiroo Onoda, quem passou 30 anos nas selvas da Filipinas fugindo das forças locais e acreditando que o Japão seguia em guerra. Encontrado por um compatriota japonês, Onoda seguiria recusando que a guerra tinha acabado até receber ordens diretas de seu oficial superior. Em 1974, o oficial comandante de Onoda viaja às Filipinas e o convence de que a guerra havia terminado há 29 anos. Tempos depois, Onoda se mudaria para o Brasil, onde se tornaria pecuarista no Mato Grosso do sul. Atualmente vive no Japão, mas visita terras brasileiras com frequência para visitar suas propriedades e familiares. Cf.: BORTOLOTTI, Marcelo. “A II Guerra que só acabou em 1974: A batalha do Senhor Onoda”. *Veja* nº1997, 28 de fevereiro de 2007, p. 80-2. Disponível em : http://veja.abril.com.br/280207/p_080.shtml.

microscópico (la firma de paz en un papel)” (LCA, p. 142) e resiste em uma realidade diferente da “real” porque o sujeito não teve acesso a outra versão, ao relato do fim da guerra. Por isso a importância conferida aos contra-relatos, que permitem a visão de outra realidade (possível) e desdizem as narrações do poder e a seu modelo de obediência cega:

Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible o al menos deje de ser un ejemplo de convicción y de deber reproducido, en otra escala, por los ejecutivos y los obreros y los técnicos japoneses que viven esa misma ficción y a quienes todos presentan como los representantes ejemplares del hombre moderno. El modelo japonés del suicida feudal, con su cortesía paranoica y su conformismo zen, era para Macedonio el enemigo central. Ellos construyen aparatos electrónicos y personalidades electrónicas y ficciones electrónicas y en todos los Estados del mundo hay un cerebro japonés que da las órdenes. La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. (LCA, p. 142)

Em sua máxima potencialidade as “ficções virtuais” teriam como fim o cancelamento das “ficções reais” construídas sobre a obediência inquestionável e a falta ou omissão de dados; em sua realização menos otimista, permitiriam pelo menos questionar o valor e a validade das narrações do poder⁴⁰².

A discussão sobre mundos e realidades possíveis percorre boa parte da obra ficcional e crítica de Ricardo Piglia e igualmente a de outros escritores rioplatenses, como Macedonio e Borges. No epílogo de *Formas breves*, afirma Piglia:

He trabajado sobre relatos reales y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos y relatos personales me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido. La literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es⁴⁰³.

Sob esta perspectiva, cada conto de *La ciudad ausente*, assim como a trama comum podem ser lidos como mundos possíveis que têm, como fim, serem contra-narrações porque se “El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias” (LCA, p. 143) é preciso acabar com seu monopólio sobre o processo e agir também no recolhimento e na retradução de narrações.

Na passagem de *Museo de la novela de la Eterna* na qual o Presidente e sua comitiva saem às ruas para conquistar a cidade de Buenos Aires, Ricardo Piglia encontra a condensação de uma nova forma de entender as relações entre política e literatura; assinala o autor de *La ciudad ausente*:

⁴⁰² Cf.: MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato”. p. 257.

⁴⁰³ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. p. 141-2.

¿Cuál es el poder de la ficción? Esa pregunta recorre toda la escritura de Macedonio Fernández. En el *Museo...*, el Presidente y su grupo conquistan la ciudad de Buenos Aires. Lo primero que hacen los conspiradores es cambiar los nombres de las cosas y rectificar el pasado (anulan, por ejemplo, la muerte de Camila O’Gorman), nombrar el mundo, reescribir la historia: el poder de la ficción empieza ahí⁴⁰⁴.

“Nomear é apreender⁴⁰⁵,” bem observou Cortázar. Traduzir, mudar o nome das coisas: a ficção tem esses atos como suas armas e com elas pode submeter o real empírico a suas leis e regulações e transformar a história⁴⁰⁶. Está a ficção tomando para si o mesmo procedimento executado pelo poder de renomear para tomar posse, como bem o observou Todorov com relação à conquista da América⁴⁰⁷. A própria cena do *Museo de la novela de la Eterna* descrita acima por Piglia é em si uma espécie de releitura de parte do diário de Colombo e de sua carta aos reis de Espanha. Conta o explorador genovês que houve “pregón y bandera real extendida” e foram os exploradores, em nome dos reis, rebatizando as ilhas por onde passavam, mesmo percebendo que elas já tinham nomes dados pelos nativos. Conclui o explorador, com toda a pretensão de quem se coloca como a voz do poder, que “no me fue contradicho”⁴⁰⁸. Uma das grandes forças destrutivas da colonização e da imposição do poder estaria aí: o fato de privar algo de seu nome já indica o mais alto grau de sua destruição⁴⁰⁹. Em *La ciudad ausente*, a resistência viria, novamente, de uma máquina que prolifera e desloca nomes e que também multiplica identidades, protegendo-as da destruição.

Em outro texto, o ensaio “Ficción y política en la literatura argentina”, recolhido em seu *Crítica y ficción*, Piglia lê a obra de Macedonio como a antítese de Sarmiento. Aquele inverte os pressupostos deste, os que definem a narrativa argentina desde sua origem.

[Macedonio] Une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella⁴¹⁰.

Ricardo Piglia se reconhece como herdeiro das linhas inauguradas por Macedonio, a quem considera como autêntico romancista social, cuja literatura coloca no centro a possibilidade, a

⁴⁰⁴ *Idem*. “Apuntes preliminares sobre Macedonio Fernández”. *Tiempo argentino. Cultura*, 9 de fevereiro de 1986, p. 12.

⁴⁰⁵ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. p. 63.

⁴⁰⁶ Cf.: BERG, Edgardo. “El relato ausente”. p. 85.

⁴⁰⁷ TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998. (p. 13-58).

⁴⁰⁸ COLÓN, Cristóbal. “Carta de Cristóbal Colón, 1493”. In: MORALES PADRÓN, Francisco. *Primeras cartas sobre América (1493-1503)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990, (p. 69-82), p. 71.

⁴⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 144.

⁴¹⁰ PIGLIA, Ricardo. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Crítica y ficción*. p. 122.

literatura como antítese da política como o ponto final e irreduzível da realidade: “Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad. Frente a la lengua vigilante de la *real-politik*, la voz argentina de Macedonio Fernández⁴¹¹”.

Por isso a importância conferida a uma versão em *La ciudad ausente* de um Macedonio como o inventor de uma máquina de narrar que enfrente outra máquina, a do poder estatal. A diferença fundamental entre as duas máquinas em combate, a do Estado e a de Macedonio / Piglia, é que enquanto esta assume a possibilidade de que as coisas podem no mínimo ser diferentes – “Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo” (LCA, p. 147) a máquina estatal quer que sua narração seja a versão definitiva, impondo-se como a verdade incontestável – nem que para isso tenha que calar tudo a todos que a contestem. Poderia se dizer que *La ciudad ausente* de Piglia constrói-se, portanto, como um tributo ao poder da ficção e uma defesa das naturezas “falsas” e dos mundos possíveis de “inventores” visionários como Macedonio Fernández.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 123.

5 Monólogo, epílogo

Se no dizer de Russo a história poderia terminar ali, ao final de seu monólogo, o que se segue em *La ciudad ausente*, a curta narração do fechamento do Museu e seguida por outro extenso monólogo, o da máquina, constituem-se como um epílogo, não nomeado dessa forma, que propõe dar a conhecer o desfecho dos acontecimentos narrados. Em um estranho paralelismo com a figura embalsamada de Evita Perón em seu caixão com tampa de cristal, a mulher-máquina encontra-se só e abandonada em uma sala de vidro. A máquina, que vinha narrando tudo até ali, finalmente assume seu próprio discurso e narra em primeira pessoa, como um autor dirigindo-se a seus leitores em um epílogo. Está este, contudo, longe de ser conclusivo; a máquina conta e divaga, reproduzindo de forma condensada o que vinha fazendo durante todo o romance, para ao final afirmar seu compromisso de prosseguir narrando, apesar de tudo: “Estoy llena de historias, no puedo parar (...) me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí” (LCA, p. 168).

O modelo final do longo discurso é o solilóquio de Molly Bloom no capítulo final do *Ulisses* de James Joyce. Em um estado de aparente monotonia e sem conseguir dormir, a esposa de Leopold Bloom deixa seus pensamentos fluírem. A torrente emanada pelo longo monólogo interior de Molly revela memórias e pensamentos cheios de erotismo – muitas vezes vulgar –, ironia e um tom debochado de quem ri de si mesma e de todos os outros. Seus pensamentos e memórias são todos pessoais e nessa pessoalidade Molly não se censura em lembrar de jogos eróticos, de todos os amantes e do dia em que se deu conta de que estava apaixonada por Leopold Bloom e de quando o aceitou como marido. As palavras finais da digressão de Molly e também as do livro, são as seguintes:

...eu mocinha onde eu era uma flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedi a ele com meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todo o perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero sim⁴¹².

Como no discurso de Molly, o da mulher-máquina Elena é finalizado com um “sim”. Contudo, se as afirmativas da esposa de Leopold são pela aceitação e o fim de sua resistência

⁴¹² JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. Rio de Janeiro: Difel, 1983. p. 738.

ao amado, o “sim” final da máquina é pela reafirmação de sua resistência – “voy a seguir (...), sí” (LCA, p. 168) –, a de sua narração e a continuidade de sua oposição a uma figura masculina encarnada no poder estatal, “La política de Estado como una política masculina y frente a ella una mujer, con un discurso femenino”⁴¹³.

Tanto o monólogo de Molly como o de Elena são afirmações e reproduções de suas memórias. Porém, com relação ao interior de *Ulisses* e de *La ciudad ausente*, enquanto a narração da esposa de Leopold Bloom tem a si mesma como fonte e destino do que conta, a da esposa do Macedonio Fernández intertextual tem a *polis* como tal. Molly Bloom narra de si – suas memórias, seus desejos, suas lembranças, seus pensamentos – para si. A mulher-máquina Elena narra dos outros para os outros.

No dizer de Fuyita, “El monólogo interior, (...) es ahora la programación de un día en las pantallas de la televisión, tiempo fragmentado, flujo de conciencia, imágenes verbales” (LCA, p. 158), ou seja, um espelho da falta de experiência da população e de sua incapacidade de proferir solilóquios (narrativas do *eu*). É preciso então resistir, reapropriar-se do gênero, reconstruí-lo a partir de memórias e histórias alheias, reafirmar que o espaço e meio de narração é outro, devolver ao monólogo interior sua condição de narrativa e de espaço e reflexo da memória. Tarefa assumida, novamente, pela máquina, que em diferentes momentos de seu longo discurso afirma:

Reviso los archivos y busco palabras; (...)
Esas historias y otras historias ya las conté; (...)

esas historias han circulado desde el principio, de boca en boca; (...)

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, (...) 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 (LCA, p. 164, 165 e 168 respectivamente).

A narração de Elena, tanto no monólogo final como em todas as outras histórias de *La ciudad ausente*, está constituída por memórias alheias, recolhidas tanto de narrativas em circulação como de histórias pessoais. Assim, em seu monólogo proliferam histórias sobre Evita, o

⁴¹³ Palavras de Ricardo Piglia na entrevista em anexo. Para uma leitura do discurso feminino em *La ciudad ausente* ver JAGOE, Eva-Lynn Alicia. “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”. *Latin American Literary Review*, Vol. 23, No. 45 (Jan. - Jun., 1995), pp. 5-17 Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20119693> e MESA GANCEDO, Daniel. “Ciborg-Scherezade o la máquina del relato”. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002, p. 325-375.

Museu policial, os Lugones, a perseguição que estes fizeram a Macedonio, diálogos com Fuyita, menções a personagens arltianos, borgeanos e de outros. Há ainda a alusão a outras obras de Ricardo Piglia – como a passagem “Esas historias y otras historias ya las conté, no importa quién habla” (LCA, p. 164), que reconstrói a de *Prisión perpetua* “No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo⁴¹⁴” e a afirmação de que “Todo relato es policial” (LCA, p. 159) repetida diversas vezes por Ricardo Piglia em entrevistas e textos críticos⁴¹⁵. Além das referências a obras externas, a máquina refere-se ainda a suas próprias narrações, como é o caso de “La nena” – “Tuvo una hija afásica y la educó con música” – e da trama comum – “entre las perchas, el frasco de agua colonia, una pieza que daba a la Avenida de Mayo, en el Hotel Majestic” (LCA, p. 167) e a esboços de futuros relatos como o do jovem que se matou para não servir o exército ou o da mulher que recebeu seis meses depois uma carta devolvida que havia escrito ao ex-marido. (LCA, p. 159-160).

Como vimos, no interior de suas reconstruções e traduções a máquina infiltrava elementos de suas próprias memórias, e o monólogo segue essa característica quando apresenta em meio à narração referências a Macedonio e à história de amor com ele, mas na qual se lê uma possível transposição da narrativa erótica de Molly Bloom:

Él tiene ahora qué edad, dicen que encaneció en una sola noche cuando me fui, siempre fue bello, parecido a Paul Valéry, más distinguido que Valéry, bien criollo, un cuerpo liso y esa manera de apoyarme, sin dejar de hablar, un susurro en la nuca, una vez, en la parecita del fondo de la casa de mi hermana, a la siesta, me sostuvo así, con el brazo, así, me levantó una pierna y la sacó, la bragueta con botones, había estado jugando a la paleta y tenía ese olor y me miraba la cara mientras me la ponía así, sí, ahí, sí, casi sentada en el muro, yo andaba sin nada abajo, nunca he usado nada abajo, sentía la pollera en las nalgas, en la raya, andaba siempre caliente, me puso primero la mano abierta ahí (LCA, p. 163)

Seguida a essa passagem, a referência a Molly Bloom é explicitada assim como a apropriação de outras identidades femininas:

Yo soy Amalia, si me apuntan digo soy Molly, yo soy ella encerrada en la casona, desesperada, la mazorca, soy irlandesa, digo, entonces, soy ella y también soy las otras, fui las otras, sou Hipólita, la renga, la cojuta, tenía un bamboleo suave a caminar, (...) soy Temple Drake y después, ah viles, me hicieron vivir con un juez de paz. (LCA, p. 164)

A máquina assume ainda outras identidades femininas possíveis como as loucas argentinas e as mães da Plaza de Mayo e dos soldados das Malvinas. Iguala-se ainda a Evita Perón, “Una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también, vaya a saber lo que estaba

⁴¹⁴ PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. p. 62

⁴¹⁵ Veja-se por exemplo o posfácio de *El frasquito* de Luis Guzmán, lido por Piglia como um romance policial e “Sobre el género policial” recolhido em *Crítica y ficción*.

soñando cuando murió” (LCA, p. 165) e a Ada Eva María Phalcon, “hermana superiora, podría ingresar en esta congregación, he sido mala, he sido pecadora y mi voz se hacía más pura cuanto más bajo caía” (LCA, p. 167).

Na profusão de tantos nomes, Elena indetermina como nunca sua própria identidade, é ela, agora, mais que antes a memória de todos:

cierro los ojos y veo (...) la densidad pura de la experiencia (...) 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 (...) Estoy llena de historias (LCA, p. 168)

Detentora da esperança pela reconstrução das ausências segue ela narrando, dispondo-se para levar a cabo sua missão (e infortúnio) a ser uma nova Eva e a criadora de um novo gênese:

las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, (...) 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, p. 168)

Mais do que nunca, só, a máquina reassume a tarefa de ser a criadora de um novo mundo. Como um epílogo, o monólogo parece dirigir-se diretamente a um leitor, porém, ao invés de despedir-se deste e fechar sua história, prefere por abrir os preceitos de sua continuidade na criação de um mundo futuro possível.

Considerações finais

Do desenvolvimento desta pesquisa podem-se realizar algumas comprovações com relação à obra de Ricardo Piglia e, em especial, *La ciudad ausente*. Um dos pontos sempre em destaque é como suas obras, tanto críticas como ficcionais, dialogam entre si no que tange a temas, personagens, referências e a uma visão do autor sobre a literatura inserindo todos seus escritos em um único universo que ao mesmo tempo que se espelha em seu conjunto, complementa-se em seu reflexo. A idéia era aproximar um romance chave de sua literatura, *La ciudad ausente*, desse universo e observar como o mesmo se insere nele e o explica, em uma leitura que longe de pretender abarcar tudo o que uma obra como essa tem a dizer e carrega, atentou especialmente para uma figura paralela à do autor fora da obra: a da máquina de relatos.

Focando minha leitura na formação de uma poética, uma programação para a produção de textos, foi possível observar em que medida está construída a crença do autor Ricardo Piglia quanto à formação e função de um escritor, com o interior de *La ciudad ausente* servindo de laboratório e campo de experimentação para tanto. Nesta leitura encontro um marco explicativo da literatura do próprio autor Ricardo Piglia e de sua visão sobre a tradição literária e sobre como se produz ou deve produzir-se uma narrativa. Nesse sentido as produções no interior de *La ciudad ausente* têm tanto a dizer sobre esse marco quanto as produções de Piglia exteriores ao romance. Por isso, foram postas em diálogo a fim de demonstrar que, se o autor externo à obra estudada pretende postular uma figura de narrador encarnada pela mulher-máquina no interior do romance, já a esboçava fora dele, como nas ponderações sobre Arlt, Kafka, Macedonio, Walsh e Borges e na apresentação de narradores ficcionais prévios como Renzi e Ratliff.

Tomar *La ciudad ausente* desde a interpretação do *corpus* da obra ficcional e crítica de Piglia, além de entrever a constituição de um foco interpretativo sobre sua produção literária e forma de ver a literatura como um todo, comprova como ele recorre com frequência a autores da literatura argentina, mencionados abertamente ou aludidos em referências esparsas, sem contudo dispensar seu diálogo e, principalmente, de uma equivalente importância com outros grandes nomes da literatura ocidental como Edgar Allan Poe, Tchecov, Bertold Brecht, Franz Kafka ou James Joyce.

Em *La ciudad ausente*, dos dois primeiros sacaram-se fundamentos da teoria do conto; de Poe ainda o “William Wilson”, o tema do duplo e o entendimento do texto como máquina; de Brecht, o desafio de inserir-se e dizer a verdade no interior da literatura; de Kafka a representação de uma ordem opressora e o “saber ouvir” e, de Joyce, relações com a pátria e com a língua.

O diálogo é aberto, mas as referências nunca se restringem somente à menção. Piglia, fora de *La ciudad ausente*, e a máquina em seu interior dão às obras alheias um valor de uso, seja aproveitando-se de seus temas, seja dos procedimentos de seus autores. Nesse sentido destaca-se a importância e a presença marcada de uma “trindade da literatura argentina” formada por Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e Macedonio Fernández frente a alusões mais ou menos ocultas a Sarmiento, José Hernández, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones e Adolfo Bioy-Casares.

Em *La ciudad ausente* o modelo de Borges adquire importância como aquele que levou o desvio e a “tradução equívoca” ao limite; Macedonio aparece como o “narrador ideal” que soube unir literatura e política e Arlt como a fonte de uma visão e compreensão da sociedade. A presença dessa “trindade da literatura argentina” no interior do romance de Piglia acaba por traçar uma leitura que coloca os autores mencionados como bases e fundamentos da literatura produzida pela máquina de relatos e, numa interpretação possível, da própria literatura argentina contemporânea à de Piglia. A mulher-máquina Elena, por conta disso, acaba por sintetizar e expressar os fundamentos de uma poética própria, ao mesmo tempo em que mescla e faz reverência a outras que igualmente discutiram e transitaram entre tópicos como realidade e a ficção, a política e a literatura e o nacional e o universal. Nesse sentido, a literatura da máquina acaba por sugerir desde que lugar deve ser lida: desde o interior de uma tradição específica de textos, autores e procedimentos. Por isso uma maior importância conferida a uma leitura de todas as produções da máquina e de suas origens que na busca e análise de seus objetivos.

Ainda que o plano inicial deste trabalho contemplasse os procedimentos narrativos, as produções originadas por meio destes e, por fim, seus objetivos no interior do romance, no andamento da pesquisa preferi, por questões de coesão e objetividade, focar-me nos dois primeiros, sem esquecer, contudo, de mencionar o último quando necessário, uma vez que os objetivos – a reconstrução da experiência, a produção de contra-narrações e ser uma oposição às ficções do poder – ditavam por diversos momentos o tom das produções e suas origens, a exemplo das narrativas da última fase da programação e de todo o romance *La ciudad ausente*

como um conjunto o qual, pode-se dizer, narra conspirações e uma batalha. As conspirações são articuladas por dois lados que se opõem e se embatem: o Estado e a resistência a ele, formada por “inventores”, cidadãos e a máquina de relatos. A batalha ocorre entre os dois grupos, com a máquina atuando como principal guerreira e opositora. Em disputa está a liberdade da narração e da memória.

A leitura do trajeto de Junior, entrecortado pela leitura das narrativas que o jornalista foi encontrando, completa o percurso da formação de uma poética. Esta dá conta de um procedimento constitutivo que marca uma produção contínua e de evolutiva complexidade que culmina com a produção de uma obra que, além de abraçar todas as demais, reflete-se e nelas se vê refletida. A trama comum que é amarrada por Junior e sua trajetória investigativa ao mesmo tempo que os abarca constrói-se no sentido de discutir os limites entre ficção e realidade (interna ao romance). Na confusão entre os dois pólos pretende-se destacar e discutir o poder que o primeiro tem como elemento de contestação e de espaço para a verdade e, como tal, as narrativas não poderiam permitir-se a um só sujeito. Por isso a disseminação de indeterminações que desubjetiva as narrativas e as dá um caráter coletivo, suprimindo a necessidade de uma *polis* carente de experiências e histórias.

O movimento que vai do particular ao coletivo percorre todo o romance. O ponto de partida de todas as histórias é uma perda individual: a do Macedonio intertextual de sua amada. A concretização de seu projeto de trazer a amada à vida, em uma máquina de narrar, preserva a memória da amada ao mesmo tempo em que, como desenvolvimento de um processo, torna-se meio de produção e preservação de memórias. Seu monólogo final sintetiza bem isso quando a máquina, cuja origem foi a perda de uma mulher, decide assumir a voz de várias mulheres, todas as mães, todas as filhas e todas as amantes e reassume seu compromisso de seguir sendo uma memória alheia.

Se a trama comum encerrava a trajetória investigativa e a história de um personagem que nos guiava a leitura, o que se segue nas páginas finais de *La ciudad ausente* deve ser tratado então como um epílogo e como é comum ao gênero quem toma a voz é finalmente o “autor” de todo o texto: a máquina de relatos, que ao invés de encerrar a narrativa propõe-se a lançar sua tarefa a uma continuidade e esperança futura.

ANEXO - Entrevista com Ricardo Piglia

Agradeço à bolsa concedida pelo Convênio dos Centros Associados de Pós-graduação Brasil/Argentina que me permitiu viajar para a Argentina e, além de executar pesquisa bibliográfica, entrevistar o escritor Ricardo Piglia.

A entrevista que se segue foi realizada por mim em Buenos Aires em 20/08/2009. Naquele momento a pesquisa começava a dar seus primeiros passos mais firmes, ainda que tenha se concretizado de forma diferente da discutida com Piglia. Na versão final, preferi não tratar da relação com o discurso feminino e da máquina como uma narradora feminina, como era a ideia original e que o escritor comenta abaixo. A principal razão para tanto foi constatar que a análise do discurso feminino pouco contribuía à discussão do desenvolvimento da poética da máquina, cujos modelos eram todos notadamente masculinos. O fato de também ter optado por focar minha leitura nos procedimentos executados pela máquina, descartou também o estudo do discurso de seu opositor no romance, o Estado. Ainda que não tenha tratado do discurso feminino e tenha feito pouca referência ao estatal, sem aprofundá-lo, de forma alguma significa que os desconsidere como possíveis tópicos para futuros trabalhos. Se a pesquisa desenvolveu-se de forma diferente da antes postulada e que é comentada abaixo, ao menos reflete sobre um dos tópicos de sua versão final: um texto como tão somente a realização de um caminho possível em meio a um universo de possibilidades.

Primero, como lo había comentado creo que es necesario presentar mi trabajo. Estudio La ciudad ausente, enfocando en mi análisis cómo actúa Elena, una mujer que después de muerta vuelve a la vida y en esta nueva existencia asume una misión contra el Estado. En mi trabajo pienso que además de las tradiciones que la novela presenta y que son comunes a tu obra, como el diálogo con la tradición argentina, la novela policial y las referencias a Kafka y Joyce, Elena por sí misma traería otras tradiciones, como la de las mujeres que por la palabra desafiaron el poder, tales como Sherazade de Las mil y una noches y Ester de la Biblia.

Verdad. Está muy bien. No son cosas de las que yo tenía conciencia, pero uno puede asociar con el discurso femenino, el relato femenino y que no están solo en el libro; qué tipo de política eso pone, que al principio parece ser una política de lo cotidiano, de lo privado, pero que tiene una gran tradición de intervención a lo público. Desde *Antígona*, digamos. Es interesante este problema. La política de Estado como una política masculina y frente a ella una mujer, con un discurso femenino.

Otra tradición que pienso que Elena trae, y que sólo la pensé después de la lectura de El último lector, es la tradición de las mujeres copistas. ¿Elena también es una copista, no? No exactamente como Sofía Tolstói o Vera Nabokov, pero aún así es una copista.

Exacto. Está muy bien. Si quiere ella crear relatos, también reproduce relatos. Me gustan estas dos ideas, estas dos hipótesis. La idea de la copista no se me había ocurrido.

Un problema que aún enfrento es cómo la palabra dicha por esta mujer, Elena, va contra la palabra y la actuación del Estado. Cómo el Estado produce no sólo una historia por así decir oficial, sino también un olvido. Este olvido no representaría algo que está borrado sino algo que ha reemplazado lo que se ha intentado borrar. Sustituir lo que se está intentando borrar.

Exactamente. Este sería el nudo de la cuestión política en el texto. Como una tensión entre historia e intervención, podríamos elaborarlo de esta forma. La intervención estatal en el sentido de cortes, de borraduras.

El Estado produce el olvido pero también produce historia. Pero lo que aún busco en mi investigación es la producción del olvido. Porque la producción de la historia me parece algo claro, que sería la versión de la historia según los vencedores y escrita a partir de la manipulación de la información, principalmente si pensamos el desarrollo de la historia de la novela como una narración postdictatorial.

El tema de la dictadura lo vemos paralelamente al libro, digamos, como un problema. Podemos pensar en los mecanismos del Estado en general. Las tentativas de intervención del Estado son múltiples, porque si por un lado está lo que se puede llamar el discurso del vencedor, del otro está el discurso del vencido. En la novela, yo partí de dos ideas. Una era la idea de la máquina de narrar, que está en el origen de la novela, y la otra sería una máquina de la novela. La novela yo no podría haberla escrito ahora porque Internet la hubiera hecho imposible, digamos. Es una novela escrita en el momento previo a la revolución de lo que en realidad para mí es lo más parecido a Elena que hay que es la Internet. Pensaba entonces en una máquina de narrar, en una máquina de narrar que era una mujer. Esa era una idea, la otra era una especie de frase programática: “la historia la escriben los vencedores y la cuentan los vencidos”, que sería la forma natural de como circula la historia, sería un poco el punto de resistencia, esa idea de los relatos que circulan. Tengo un textito, no sé si lo has leído, que se llama “Tres propuestas para el próximo milenio”. Ahí está toda esa idea de los relatos, de los relatos orales que circularían. Esa tensión entre lo escrito y lo oral, entre la escrita y lo que es contado oralmente me parece que es también un punto. El relato estatal sería el relato de la

ley, el relato escrito. Una idea es lo que entra en este relato escrito y lo que se olvida, digamos. Lo que reproduce un poco la forma de cómo circula la historia. Otra idea sería la producción de una historia falsa. O sea, entre la memoria y el olvido estaría la falsificación. Lo que sería la memoria falsa, que es recordar cosas que no existieron. Memorias que no son personales, digamos. Que son cosas que uno leyó o vio en la televisión. Pero no son recuerdos de experiencias propias. Podemos concluir que entre la memoria y el olvido hay un lugar intermedio que sería esa memoria impersonal.

Una memoria alternativa.

Exacto. Esa memoria alternativa. En la novela me parece que si se pudiera trabajar la idea del olvido, de la memoria, se podría trabajar esta memoria incierta. Y por otro lado las tensiones entre lo escrito como ley y los relatos populares, los relatos orales. Estos temas como constantes.

Pienso en cómo Elena asume la posición de embate contra el Estado. Un embate para el cual necesita armas y no me vino otra arma más efectiva que la memoria. Pero no una memoria hecha de informaciones o de la ley, sino una memoria alternativa construida a partir de los relatos que circulan. Y en este proceso reproduciría una programación que forma una especie de poética y una forma de reproducir una determinada tradición literaria. Porque si la memoria alternativa está hecha por los relatos que circulan, también está hecha por textos de una tradición literaria. Y en el centro de esta tradición estaría Macedonio Fernández.

La figura de Macedonio en realidad fue una visión tardía. Yo ya estaba escribiendo el libro cuando me vino la idea de Macedonio como inventor. Después me di cuenta de que en Macedonio había esta idea de la mujer que se ha perdido y que intentaba recuperarla. Lo que quiero decir con eso es que no es necesario leer la novela en los términos de la tradición literaria argentina. Podría ser cualquier tradición y la novela pasar en cualquier parte. Lo que importa en realidad era que haya una cierta tradición cultural y una tradición popular, que podrían muy bien no ser argentinas.

La novela podría trasladarse a cualquier parte entonces.

Sí. Podría yo pensar en una novela en que trabajara Mario de Andrade y las tradiciones de la literatura brasilera y sus relatos populares. Eso sería un poco la dinámica de la máquina.

En ese sentido, ¿cómo entra Joyce ahí? Porque es una presencia que no se puede trasladar.

No. Joyce era otra cosa. A mí me interesa mucho la percepción que tiene él de una lengua nacional. Una cierta idea de contemporaneidad y de cosmopolitismo atados a una tradición muy

propia. Hay que recordar el *Finnegans Wake* que está escrito en todas las lenguas pero la sintaxis es del inglés. Lo que es una idea extraordinaria porque con eso ordena todo el desorden.

Joyce dice que escribir en una lengua es insertarse en una tradición. Ahora percibo con lo que has dicho, que aunque Joyce haya intentado huir de eso con el Finnegans Wake, todavía está vinculado a una tradición. Y si no ha escapado a eso intentando escribir una novela que contuviera todas las lenguas, vuelve a afiliarse a una porque la organización de todas esas lenguas está vinculada a la sintaxis del inglés.

Exacto. Además, a mí me ha interesado siempre la historia de la hija de Joyce. Lucía, quien era una loca en una clínica en Suiza que Joyce nunca admitió que estaba loca. A mí me gusta mucho esa cosa muy secreta entre Joyce y su hija. A partir de esa experiencia Joyce profundiza su relación con la lengua inglesa y parece que se acerca más a nosotros. Que todos somos un poco irlandeses, que los argentinos, los brasileros, estamos siempre en lucha con una tradición central, que es una tradición que nos trae la lengua. Y eso nos liga a lo que hace Joyce, Gombrowicz, que son escritores que han estado en tensión con su propia tradición. Esa es un poco la conexión con Joyce. Joyce me parece que es un escritor único pero también un escritor que ha enfrentado problemas parecidos a los que enfrentamos nosotros. Y *Ulises* es también como una máquina.

Ya que mencionaste el Ulises. ¿Qué relación tiene Stephen Stevensen con Stephen Dedalus? Porque Dedalus tiene un problema con la historia que me parece muy similar al problema con la historia que se desarrolla en La ciudad ausente.

Es una relación un poco complicada. A mí siempre me ha gustado ese personaje. Este tipo que se aleja de todo, un joven esteta, digamos. Un joven que ve el mundo desde el punto de vista estético. Y hay muchos otros. Quentin Compson de Faulkner, por ejemplo. Hay personas que tienen esa percepción de la vida.

Una percepción estética.

Eso me interesa mucho. También la cuestión de su relación con la iglesia católica, en Joyce. Se lucha con la iglesia católica. Como horizonte moral, digamos. Horizonte dominante moral. Joyce estaba en una posición rara. Él fue protestante, mayoritariamente protestante como son los países de lengua inglesa. Esa tradición católica es un poco atípica, no es la máxima. Y lo que viene de la iglesia católica es la idea de una moral que se impone como institución. La corona inglesa y la iglesia católica son como sus dos grandes rivales.

Además de Joyce, otro nombre extranjero que me viene en La ciudad ausente es la presencia de Kafka. O al menos el kafkiano en el tema del orden estatal concebido como una pesadilla.

No es consciente, digamos, pero Kafka está siempre presente. Como en todos los escritores actuales.

El orden está ahí como algo opresor. Me vino mucho El proceso, la actuación del Estado en paralelo con la actuación del orden burocrático estatal en la novela de Kafka.

Está muy bien. No es algo que he pensado, pero se puede leer muy bien de esta forma. ¿Ya tenés un orden de capítulos?

Sí. La primera parte sería sobre la programación de Elena y como esa programación se acerca a la constitución de una poética, que tendría en sus bases además de la traducción y la forma de cómo recontar una historia, algo del borgeano, en el sentido de la creación de un texto hecho a partir de un error deliberado, eso me vino cuando Russo dijo que no había desperfecto ninguno y que estaba todo planeado. Investigo también en esa parte la elección del “William Wilson” y el significado de esa traducción que va más allá del hecho de transponer un texto de una lengua a otra y que estaría en el interior de una tradición creativa de distintos escritores. Pensaba también en la figura de Gombrowicz que tradujo su propia obra al español y la semejanza de su biografía con la de tantos expatriados en la novela, o que tienen una relación más allá de la lengua o con la patria, como Lazlo, el coreano Fuyita, la inglesa Grete Müller, los exiliados de la isla.

Todo está relacionado en la novela con el hecho de que las identidades no estuvieran fijas. Que en el gesto de Elena las identidades no estarían fijas. Así que podría captar la historia de Gombrowicz o de exiliados reales. Pero lo más interesante es la idea de programación, que puede aplicarse tanto a la poética como a la composición de la novela. Pero eso son cosas que me surgieron después; en el sentido de que una novela le permite a uno pensar en cosas que no están pensadas antes. La lectura de una novela le da a uno un campo de relaciones que no había pensado previamente, programas de confección de texto. Programa en el sentido de composición del texto, poética, digamos. Y eso todo tendría que ver con esa idea de la programación de la máquina, que tu tesis pone muy bien como la constitución de una poética.

Cuando empecé la investigación buscaba estudiar la poética del escritor Ricardo Piglia en sus novelas. Con el tiempo concluí que necesitaba enfocar más mi trabajo, en una sola novela, en el caso La ciudad ausente y en la manera cómo Elena compone sus textos.

Para mí está mejor buscar la poética de Elena que la poética del escritor, que al final se conjugan. Pero, la poética del escritor es una cosa distinta de cómo en esta novela se construye el relato. Y en la novela te da más libertad para analizar.

¿Está bien pensar una poética como una programación?

Sí, claro. Eso me parece importante. Es bueno que un texto crítico proponga sus cambios, tome como pretexto el análisis para hacerlos. Es interesante sobre cuándo aparece la cuestión de la programación. Aparece con la “Filosofía de la composición” de Poe y me parece que en el esquema del policial de Poe está la máquina narrativa – el detective, el crimen, el criminal. Poe inventó eso que no es otra cosa que una máquina de narrar, uno puede poner su escritura ahí adentro y escribir relatos policiales.

Lo que es una programación. Poe fundó la ecuación del relato policial.

Otra máquina narrativa es un soneto, que tiene sus reglas de composición. Esa idea de la programación de la máquina sería una entrada en este tipo de problema. Un texto crítico se aprovecha para ver otras cosas también. Tu primer capítulo está bien. Eso de la programación como una poética, qué tipos de materiales se transforman, qué tipos de procedimientos se utilizan en la transformación de estos materiales.

En el capítulo siguiente a ése trato de analizar cómo lo que la máquina produce va en contra de la actuación del Estado. El centro de mi análisis está en cómo Elena rompe con el monopolio estatal de las citas. Ahí, pienso otra vez en El Proceso de Kafka, donde el Estado tiene control sobre el nombre, la historia de las personas, sus identidades. Lo que propone El Proceso es que para que un estado totalitario funcione, él tiene que detener este monopolio. Elena va en contra de este monopolio en La ciudad ausente y a partir de este momento, el Estado tiene un enemigo real.

Sí, principalmente porque demuestra otras maneras de hacer eso, de citar. Tu tesis sería “Poética y narración”. Política estatal como una política de relatos, el estado narra, y esto está explícito en el libro, y por lo tanto es también una máquina narrativa que trata de escuchar el sistema de relatos.

En el fondo es una confrontación de dos máquinas.

Sí, claro.

Bien. Además, pienso en un capítulo analizar cuáles son las armas de Elena y las armas del Estado en esta confrontación. De un lado estaría la memoria de los relatos y de las historias que circulan en la sociedad y del otro lado el olvido, la represión, la historia oficial.

Están también en el aire las madres de la Plaza de Mayo. Me acuerdo que en el año 78, 79, conocí a una madre que había perdido a dos hijos, uno de ellos era amigo mío. En la época yo vivía en un departamento en la zona de Almagro. Y me acuerdo de dos cosas, estaba ahí esta mujer sola que me decía “yo discuto con la televisión. Ellos mienten.”, me decía, “Y ellos mienten, y cuando mienten me enoja, les contesto”. Eso con la televisión. Una mujer extraordinaria. Y después me dijo “si alguien me diera un minuto. Que Dios me permita que les hable a todos un minuto”. Y era sólo lo que necesitaba para contestar a todas las mentiras, un minuto. Años después, al final, consiguió hablar en la televisión y habló todo. Y al final, esa mujer que veía la tele sola en su habitación tenía más razón que todos los otros. Eso es lo que me pareció más increíble, este discurso solitario.

Como una voz de resistencia.

Claro. Una voz que niega el discurso del Estado. Y esta mujer estaba sola y totalmente aislada, Y la imagen de esta mujer que discutía con la televisión. Me parece que es uno de los ejes en el libro. Eso está en un documental sobre la época de la dictadura, *Prohibido*. Y yo aparezco ahí contando este momento que te estoy contando a vos.

En el discurso de la mujer está la voz de la memoria alternativa. Una memoria distinta a la que se registra en los libros de historia. Intento investigar cómo se construye y qué poder tiene esta memoria alternativa.

Sí, claro. Pero otra idea que uno tiene que tener es la idea de esperanza. Me gusta mucho una frase de Kafka “Sólo por amor a los desesperados conservamos todavía la esperanza⁴¹⁶”. Hay esperanza, pero no para nosotros. Y esos discursos alternativos todavía funcionan, con otros criterios, con otros contenidos, porque si no, no tendríamos ilusión ninguna, si hubiera una sola manera de ver funcionar la cultura. Lo que pasa es que ese discurso alternativo se transforma conforme es incorporado por la cultura. En Estados Unidos es muy difícil a veces encontrar ese discurso alternativo porque todo es incorporado. El discurso alternativo en Estados Unidos dura seis meses y después se pone en televisión nacional (risos). Lo incorporan todo, su sistema funciona así. Por eso me interesa mucho la experiencia de la música en Brasil. La bossa nova y

⁴¹⁶ A frase na verdade é de Walter Benjamin, referindo-se a Kafka. Em outra entrevista, recolhida em *Crítica y ficción*, p. 95. atribui Piglia corretamente a frase e a Benjamin, mas mencionando-o como “amigo de Brecht”.

la música popular. Al mismo tiempo tan populares y que al mismo tiempo tienen algo cercano a la gran poesía. Como Caetano Veloso, João Gilberto, bien, esos que son conocidos fuera de Brasil. Son ellos sofisticados como músicos, pero a la vez populares.

En Formas breves hay algunos comentarios sobre el tango. Y recién he leído una entrevista en la cual habías dicho que estabas investigando algo de tango. ¿Cómo es eso?

Estoy dando seminarios en Estados Unidos sobre tango. Pensándolo también como un relato urbano. Las letras de tango como relatos.

Interesante. Hay en las letras de tango temas constantes, que ahora pensando me parecen constituir un universo ficcional.

Es interesante la experiencia de leer las letras de tango. Porque tienen todas una estructura narrativa muy límpida. El buen tango. Tengo la sensación de que la lectura de tango, como la lectura de los grandes géneros, tiene una etapa de comienzo y fin. El 1917 con el primer tango con letra que canta Gardel, “Mi noche triste”, y 1956 con “La última curda”, después aparece Piazzolla y otros, pero en este período de 40 años hay un corpus que si uno estudia, como un antropólogo estudia los relatos, encuentra cosas fantásticas. Encuentra algo que para mí que fue muy importante, que fue la estructura de la novela. El tango no explica una ciudad, postula una ciudad y sus personajes.

Una ciudad inventada. Una ciudad observada según un recorte.

Claro. Es ésta un poco la idea de *La ciudad ausente*. Es la ciudad real, pero en ésta hay una ciudad que está inventada. Hablábamos de la programación, de la posición política de la narración y después de la cuestión de la memoria postulada y de la memoria real. Es muy importante en una tesis tener claro el núcleo. Lo importante es tener un eje. Y tenés ejes buenos. ¿Cuál es el marco teórico de tu tesis?

Además de la fortuna crítica, algo de Foucault, Benjamin y Deleuze / Guattari.

Muy bien, Deleuze está bien para pensar sobre la máquina, la máquina deseante.

*Y por el laberinto rizomático que es la novela, creo. Deleuze fue un autor que me apareció recién. En el examen de calificación estaba un filósofo, Valter José, que me sugirió la lectura de Deleuze y Guattari y mi antiguo orientador de los tiempos de la graduación, Helder Garmes. Le presté a él la traducción de *La ciudad ausente* porque no conocía ni la novela, tampoco el escritor. Y cuando llegó el día del examen me dijo: “¿puedo hacerte una*

pregunta? ¿Qué hago yo aquí?”. Enseguida dijo que había buscado informaciones, leído ensayos. Pero esencialmente me ha gustado ese comentario de extrañamiento. Necesitaba de la opinión de un lector que miraba desde afuera. Entonces si llego a algo diferente es por cuenta de la reflexión que tuve en común con esos lectores más alejados de tu literatura.

Está muy bien (risos).

Y todo eso pasó antes que viniera a Buenos Aires. Ahora acá además de buscar bibliografía, estoy buscando los lugares y los trayectos que se hacen en la novela, intentando volver presente el “ausente” del título, o al menos, comprenderlo de otra forma.

Muy bien. Puedes ir al “36 billares”.

Buscar el “Majestic”.

Sí, claro. Está ahí por el centro.

Otra cosa que me gustaría preguntarte, y que me quedé pensando desde la primera lectura de Crítica y ficción y que me volvió después cuando vi el video de Casa de las Américas donde hablabas con Fornet, es sobre la figura de Borges. Su peso en todos los que empezaron a escribir más o menos en la misma época que Ricardo Piglia. Me acuerdo de una declaración en esta conversación con Fornet, decías que Borges por aquella época era un problema. ¿Qué tipo de problema Borges planteaba entonces a aquellos que escribían en ese momento?

Borges fue el último autor en Argentina, y creo tal vez que lo mismo se pueda decir con relación a Guimarães Rosa en Brasil o Lezama en Cuba, con quienes la literatura se personaliza. El problema tenía que ver con lo extraordinario que era la obra y con los procedimientos que manejaba Borges que eran contrarios a la literatura de aquel momento. Era una escritura extraordinaria que muchos llevaban como a la virgencita de Luján.

Por eso la recuperación de Arlt, de Macedonio...

Para luchar un poco contra esa hegemonía borgeana. De un lado la propia forma de la escritura de Arlt y de otro una defensa y recuperación de Macedonio, porque Borges decía que él no escribía, más hablaba que escribía, que el verdadero escritor era él. Y mucho de lo que hay en Borges estaba antes en Macedonio. No me gustaba ese camino de solamente conocer a Macedonio pasando por Borges. Borges siempre fue una persona extraordinaria y muy divertida, entonces para muchos era inevitable seducirse por ese camino.

¿Conociste personalmente a Borges?

Sí, le hablé algunas veces, imposible no conocerlo.

¿Le leíste algo de la Enciclopedia Británica?

No, no. (risos) Fue en la época en que estudiaba en La Plata. Habíamos propuesto que alguien importante hablara en la universidad, que diera una conferencia. Y lo primero que pensamos era Borges. Y en ese momento Borges hacía lo que hacían todos los escritores en aquel momento: conferencias, dictaba clases, hacía traducciones. Teníamos como 500 dólares para pagarlo, y él me dijo: “No, no, es mucho. Te voy a cobrar 250” y cuando volví a La Plata les decía a todos que había conseguido una rebaja, que además de conseguir con que Borges nos hablara, había ahorrado 250. Y yo pensé: se perdió 250 dólares para que yo tenga esta historia por toda mi vida. Y me puso una anécdota que uno no se la puede olvidar más, que le costó 250 dólares.

No es raro conocer historias de encuentros así en la Argentina, recién en el MALBA estabas en una mesa con Alan Pauls y el joven escritor Diego Meret, ganador de un concurso literario en el cual participaste como jurado. Y me acuerdo de otras, como la amistad entre Borges y Macedonio. En Brasil ya no hay tanto eso o registros de ese tipo de cosa desde hace mucho tiempo. Cuando empecé mi investigación no me había fijado tanto en el diálogo que los escritores argentinos tenían y tienen entre ellos, fuera y en el interior de sus obras. Se percibe, por ejemplo, de forma más nítida en Argentina como está constituida una tradición, las huellas y los diálogos, es como si en Argentina la tradición pesara más que en mi país.

Nosotros sentimos a Silviano Santiago como un escritor argentino. En este sentido que estamos hablando. En este diario maravilloso que es *En libertad*, ahí hay temas, formas de composición, de narración y operaciones que reconocemos en nuestra literatura. Borges fue una figura extraordinaria para la literatura argentina no sólo por su obra como por lo que había leído. Tenía ventajas que nos ayudaron mucho a nosotros. Era un escritor que escribía cuentos, y unos cuentos difícilísimos, mitos. O sea, fundó un estándar que ayudó muchísimo a todos, que nos ayudó a decir que hay que escribir de esta forma, que se puede escribir como se quiere hacerlo. Porque él hizo eso. Y por toda su vida mantuvo la posición de no escribir una novela. Nunca escribió nada, digamos, que tuviera más que diez páginas. Borges creó una ética y la siguió por toda su vida. Admirable. Poner un estándar literario y seguirlo. Nunca vivió en la riqueza, se ganó la vida haciendo las cosas que hacemos todos: haciendo traducciones, enseñando, organizando antologías, escribiendo en los periódicos, haciendo guías de cine... Y quienes miran esta vida desde afuera ven la vida de un hombre que la llevó con respeto.

Además de estas experiencias que tantos escritores también ejecutaron: clases, traducciones, trabajos editoriales. Tuviste la experiencia como guionista de cine. La sonámbula todavía no la he visto, pero vi la película de Babenco. ¿Cómo fue esa experiencia?

Bueno, no me gusta la película que él hizo. La primera parte estaba bien, la parte del chico con la chica estaba mejor. Después se perdió. ¿No viste *La sonámbula*? Bien, pues está muy ligada a *La ciudad ausente*. La película es de Fernando Spinner. La película te va ayudar porque está ahí la idea del sueño de una mujer que sueña la realidad. Y es como un capítulo de *La ciudad ausente*.

Uno de los relatos de la máquina.

Exacto. Spinner había leído *La ciudad ausente* y quería que yo le escribiera un guión, que tuviera la atmósfera de la novela pero que no fuera una adaptación. Es una película de ciencia ficción digamos. Muy linda la película. Y está ligada al mundo de la novela.

¿Hay algún proyecto actual con cine?

No, ninguno. Escribí solo algunas adaptaciones, de Silvina Ocampo, de Cortázar. Es un buen trabajo porque uno lo hace más rápido que una novela y que se paga muy bien, pero es muy incómoda la sensación cuando se ve la película. Por eso me dediqué a otras cosas. Además uno tiene que estar todo el tiempo conversando con el director y haciendo reuniones. Babenco es un tipo extraordinario, un vendedor, muy simpático, muy de la calle, de la noche, y cuando uno empieza a hablar con él, se ve seducido por sus ideas. De sus trabajos me gusta mucho *Pixote*, un gran trabajo. Pero trabajar con el guión de cine es una experiencia un poco rara y distinta a la de escribir otros textos. En Los Angeles conocí a David Peoples, el guionista de *Blade Runner*; de aquella película de Clint Eastwood...

Unforgiven. Estupenda.

Un extraordinario guionista. Lo conocí con Babenco. Me dijo que siempre quiso escribir una novela, pero que cuando pensaba empezar una le ofrecían un millón de dólares para escribir un guión (risos). Ahí tuve la impresión de lo que son los guionistas, son artistas extraordinarios, y David Peoples es un artista extraordinario, que viven una vida fuera de la visibilidad que tienen todos los artistas hoy.

BIBLIOGRAFIA

Edições e versões de *La ciudad ausente*

GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente. Ópera en dos actos con libreto de R. Piglia y régie de D. Amitín*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Colón, 1995, 140', colorido, (vídeo).

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. “La ciudad ausente (primeras notas)”. In: PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Trad. Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001, (p. 251).

_____. “*La ciudad ausente. Ópera en dos actos (libreto)*”. *Revista del Teatro Colón* 6-46, 1997.

_____. “Otra novela que comienza”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*. Buenos Aires, 7 de marzo de 1985, (p.1-2).

_____; DE SANTIS, Pablo (adaptação) e SCAFATI, Luis (desenhos). *La ciudad ausente (novela gráfica)*. Buenos Aires: Oceano Temas, 2000.

Outras obras de Ricardo Piglia

PIGLIA, Ricardo. “Borges: El arte de narrar”. *Cuadernos de Recienvenido*, 12. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Cuentos morales: antología, 1961-1990*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

_____. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: FCE, 2000.

_____. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

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

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

_____. *La invasión*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

_____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

_____. *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007

_____ e SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1990.

Filmes com roteiro de Ricardo Piglia

Corazón iluminado. Dir. Héctor Babenco. França / Brasil / Argentina, 1996.

La sonámbula, recuerdos del pasado. Dir. Fernando Spinner. Buenos Aires: SBP, 1998.

Textos avulsos de Ricardo Piglia

_____. “A heráldica de Borges”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.6-7, 19 ago. 1984. Folhetim.

_____. “Apuntes preliminares sobre Macedonio Fernández”. *Tiempo argentino. Cultura*, 9 de fevereiro de 1986, (p. 12).

_____. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. In: WALSH, Roberto. *Um oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, (p. 9-28).

_____. “La literatura nunca fue autónoma”. Entrevista a Alejandra Rodríguez Ballester. *Ñ. Revista de Cultura. Clarín*. 19 de abril de 2008 [1]. (p. 32-34).

_____. “Leer y escribir en red”. Entrevista a Patricia Somoza. *Adn cultura. La nación*. 19 de abril de 2008. (p. 4-7).

_____. “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de vista*. Buenos Aires. Año 2. n 5. 1979.

_____. “La autodestrucción de una escritura”. *Crisis*, n. 15, 1974, (p. 61).

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

_____. “La ficción paranoica”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, 10 de octubre de 1991, (p. 4-5).

_____. “O relato fora da lei (posfácio)”. GUSMÁN, Luis. *O vidrinho*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Iluminuras, 1990.

_____. “Otra novela que comienza”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*. Buenos Aires, 7 de marzo de 1985, (p.1-2).

- _____. “Para Piglia, Borges era a literatura”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.5-7, 19 mai. 1996. *Mais!*.
- _____. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Revista Casa de las Américas*. N. 222, Enero-Marzo/2001. La Habana. (p. 11-21).
- _____ e BOLAÑO, Roberto. “Histórias Extraordinárias”. Trad. Sergio Molina. *Folha de São Paulo. Caderno Mais*. 12 de setembro de 2004.

Bibliografia geral

- ABÓS, Álvaro. *Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires*. Buenos Aires: Grijalbo, 2005.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- AIRA, César. “El ensayo y su tema”. In: *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001. (p. 9-15)
- ALÍ, María Alejandra. “La casa de la memoria”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 54, núm. 2, (p. 523-556)
- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. “Una vida ejemplar: La estrategia de *Recuerdos de provincia*”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, Univ. of Minneapolis Press, 1996.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A., 1972
- ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Bureau Editor, 1999.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)”. *Cuadernos de Recienvenido*, FFLCH-USP, São Paulo, v. 1, n. 10, (p. 19-55), 1999.
- _____. “Literatura, exílio e utopia”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (p. 189-191)
- _____. *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortazar)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARROJO, Rosemary. “‘Pierre Menard, autor del Quijote’: esboço de uma poética da tradução via Borges”. *Tradução & Comunicação* nº. 5, dez/1994, (p. 75-90).

- AUERBACH, Eric. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia revisada pelo autor. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, Duelo y traducción”. In: FORNET, Jorge (org.). *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000. (p. 209-233)
- _____. “Bares desiertos y calles sin nombre: Literatura y experiencia en tiempos sombríos”. *Revista de Crítica Cultural*. N. 9. Santiago de Chile, Nov., 1994, (p. 37-43)
- _____. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”. *Modern language Notes*, vol. 110, N° 2, Hispanic Issue. (Mar., 1995), (p. 416-432)
- BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In.: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (pp. 261-306; 446-454)
- BARRENECHEA, Ana María (1996). “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. In: FORNET, Jorge. (org.). *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000. (p. 235-249)
- _____. *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- BARRETO, Teresa. “Olhares, miradas”. In: Sor Juana Ines de la cruz. *Letras sobre o espelho*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”, In: *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- _____. “O discurso da história”. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. S/Z. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. “Edgar Allan Poe”. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. (p. 9-16).
- BENESCH, Klaus. “Do machines make history? – Edgar Allan Poe and the technologizing of discourse”. *Romantic cyborgs; authorship and technology in the American Renaissance*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2002. (p. 97-128)
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Trad. João Barrento. BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (p. 82-98).
- _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- _____. “Conto e Cura”. In: *Obras Escolhidas II*. Tradução Rubens Rodrigues Torres f. e J. Carlos Martins Barbosa 2a ed. São Paulo: Brasiliense, p.269.
- _____. “Experiência e pobreza”. *Obras escolhidas. Vol. I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (p. 114-119)
- _____. “O Narrador - Observações acerca da obra de Nicolau Leskow”. Trad. Modesto Carone. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (p. 57-74)
- BERG, Edgardo H.. “El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo editorial Casa de las Américas, 2000. p. 65-85.
- _____. “La conspiración literaria. (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”. *Hispanérica. Revista de literatura*. Año XXV. N. 75, dezembro / 1996; Gaithersburg. p. 37-47
- BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 191-200
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BITTENCOURT, Guilherme. *Inteligência Artificial. Ferramentas e Teorias*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991.
- _____. “A literatura e o direito à morte”. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 330.
- BLOOM, Harold. *Angustia da influencia : uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- _____. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras Completas I. Discusión*. arcelona: Emecé, 1996. (p. 288-296).
- _____. *El hacedor*. Madrid: Alianza editorial, 1972.
- _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé editores, 1956.
- _____. “La Biblioteca total”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999, (p. 24-5)
- _____. “Macedonio Fernández 1874-1952”. *Sur*, n. 209-210, 1952, (p. 145-147).

_____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé editores, 2005.

BORINSKY, Alicia: “La novelística de Macedonio Fernández: entre la teoría y el chiste”. In: JITRIK, Noé. (Org. Coleção) e FERRO, Roberto. (Org. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.

BORTOLOTTI, Marcelo. “A II Guerra que só acabou em 1974: A batalha do Senhor Onoda”. *Veja* nº1997, 28 de fevereiro de 2007, (p. 80-2). Disponível em : http://veja.abril.com.br/280207/p_080.shtml

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. In: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003. (p. 11-39).

_____. “Espaço social e gênese das classes”. In: *O poder simbólico*. Lisboa e Rio de Janeiro: Ed. Difel e Bertrand Brasil, 1989. (pág. 133-161).

BRAIT, Beth. “Enunciado / enunciado concreto / enunciação”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 61-77.

_____. “Estilo”. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 79-101.

BRATOSEVICH, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel libro imagen, 1997.

BRECHT, Bertold. “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontecubierta. Barcelona: Ediciones Península, 1973, (p. 157-71.)

BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes. “A reflexão do inverso”. *Revista USP*, nº 38. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, jun.-jul., ago. 1998. (p. 94-101)

BUER, Mónica (org.). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: DANTAS, Vinicius (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades / Editora 34, 2002. (pág. 77-92)

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. 2º ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. (p. 235-263).

- CARVALHAL, Tania Franco. *Culturas, contexto e discursos. Limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- _____. *Literatura Comparada*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2006.
- CASTILLO, Enrique; GUTIÉRREZ, José Manuel e HADI, Ali S. *Sistemas expertos y modelos de redes probabilísticas*. Madrid: Monografías de la Academia Española de Ingeniería, 1998, p. 3. Disponível em: <http://personales.unican.es/gutierjm/BookCGH.html>
- CASTRO, Celso. “Resenha para de *Franz Boas: a formação da antropologia Americana, (1883-1911)*”. *Antropologia* n° 23. Disponível em: <http://antropologia.com.br/res/res23.htm>
- CAVIGLIA, Mariana. *Vivir a oscuras: escenas cotidianas durante la dictadura*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- CHAVES, Rita de Cássia & MACEDO, Tânia Celestino de (Orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- COLÁS, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press, 1995.
- COLÓN, Cristóbal. “Carta de Cristóbal Colón, 1493”. In: MORALES PADRÓN, Francisco. *Primeras cartas sobre América (1493-1503)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990, (p. 69-82)
- CORRADO, Omar. “De museos, máquinas y esperas. *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini”. In: *Boletín Música, La Casa de las Américas* N° 9, 2002. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/9/corrado.htm> e em: <http://www.latinomercia-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html>
- CORRAL, Rose (org.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. Ciudad de México: El colegio de México, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. “El poeta, el narrador, el crítico”. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe – Ensayos y críticas*. Trad., Introd. E Notas de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1973 (pp. 13-61)
- _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DALMARONI, Miguel. “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”. In: JITRIK, N. (dir. Col.) e FERRO, J. (Dir. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8. Buenos Aires: EMECE, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.

- _____. “Rizoma”. *Mil Platôs. Vol. 1*. Trad. Célio Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (p. 11-37)
- _____. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. *Mil Platôs. Vol. 3*. Trad. Célio Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (p. 9-29)
- DOVE, Patrick. *The Catastrophe of Modernity: tragedy and the Nation in Latin American Literature*. Lewisburg : Lewisburg Bucknell University Press, 2004.
- ECO, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1985.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIOT, T. S. “La tradición y el talento individual”. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. Tomo II*. Buenos Aires: Emecé, 1944. pp, 11-23.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica: Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, coordinadores. 2ª Ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALCA XX, 1996.
- _____. *Manera de una psique sin cuerpo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- _____. *Una novela que comienza*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2001.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Ricardo Piglia: as margens da história.”. *Da profecia ao labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1994. (p. 123-145).
- FILER, Malva E. “Del relato al imaginario colectivo en La ciudad ausente de Ricardo Piglia”. In: BACARISSE (org.). *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Tomo II*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995, (p. 13-17).
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- _____. “Memoria y complot en La ciudad ausente”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, (p. 141-159)
- _____. (org.). *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- _____. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sérgio Pitol. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- FREUD, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas de Sigmund Freud*. Trad. Luis López Ballesteros. Folio Views Editores [s/d] CD-ROM
- _____. “Lo extraño”. *Obras completas de Sigmund Freud*. Trad. Luis López Ballesteros. Folio Views Editores [s/d] CD-ROM
- FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. Trad. Thereza M. P. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*. João Pessoa, 1996. (p. 551-556), p. 551.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São paulo: Perspectiva, 2004.
- GANDOLFO, E. “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Radar, Página/12*, Bs. As., 13 de octubre de 1996. <<http://www.literatura.org/Piglia/rprepo.html>>
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- GASPARINI, Pablo Fernando. *El exilio procaz : Gombrowicz por la Argentina*. São Paulo: FFLCH / USP, 2003. 273p. Tese (Doutorado)
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. Una literatura en segundo grado*. Trad. Celis Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GIMÉNEZ DE CASTRO, Guillermo. “La quimera del átomo”. *Revista EXACTamente*. Año 10. N° 31, diciembre 2004. Buenos Aires: Facultad de ciencias exactas y naturales - UBA. (p. 26-8)
- GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern / Berlin: Peter Lang Publishing, 2009.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana. *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. Medellín: La carreta literaria, 2008. Publicação da tese. *Descubrir a un escritor: Piglia y el secreto*. São Paulo: FFLCH / USP, 2004. Doutorado.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.

- GRANDIS, Rita de. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993.
- _____. “Uma alegoria nacional Respiración artificial: vinte anos depois”. *Alea.*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200003&lng=en&nrm=iso
- GUILLÉN, Claudio. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- GUSMÁN, Luis. “A escrita visceral”. Entrevista de Adrián Gangi. *Cult. Revista brasileira de literatura*, n. 45. Ano IV, 2000. (p. 45-47).
- _____. “El ensayo de los escritores”. *Sitio 4/5*, mayo. Buenos Aires, 1985. (p. 56-60).
- _____. *La ficción calculada*. Buenos Aires: Norma, 1998.
- HALBWACHS, M. *La Mémoire Collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. DP e A.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”. In: *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987. (p. 321-347).
- HARDMEIER, Jorge. “A toda máquina, una lectura de la Ciudad Ausente”. *Esperando a Godot.*, Buenos Aires, n. 5, 2005. Disponível em: <http://www.godot.323.com.ar/articulos/art05/jorge.html>.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos, ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUYSEN, Andreas. “De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo”. *Criterios*, n. 31, 1994, (p. 151-176).
- IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: Las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: University of Pittsburgh, 2004. (p. 101-111)
- JAGOE, Eva-Lynn Alicia. “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's *La ciudad ausente*”. *Latin American Literary Review*, Vol. 23, No. 45 (Jan. - Jun., 1995), (p. 5-17) Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20119693>

- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- JITRIK, Noé. “En las manos de Borges el corazón de Arlt. A proposito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia.” In: FORNET, Jorge (org.). *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000. (p. 87-91).
- JITRIK, Noé. (Org. Coleção) e FERRO, Roberto. (Org. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. Rio de Janeiro: Difel, 1983.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LANDOW, George. *Teorías del hipertexto*. Madrid, Paidós, 1997.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- KAMINSKI, Rosane. “Existe crise no modernismo?”. In: *A Fonte – revista de arte*. Curitiba, Agosto, 2002. Disponível em: www.fonte.ezdir.net
- KANZEPOLSKY, Adriana. *Un dibujo del mundo: la revista Orígenes*. São Paulo: FFLCH / USP, 2001. 302p. Tese (Doutorado)
- KING, John. “El contexto social y cultural”. In: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone. 1985. (p. 9-33).
- KOZAK, Claudia. “Ciudades bajo palabra. Literatura y Memoria en el fin de siglo”. *Boletín* / 6. Out./1998. Universidad Nacional de Rosario. (pp. 49-61)
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LE GOFF, Jean. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Trad. de Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- _____. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- _____. *O fim da história*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo, Ática, 1974.

- LÓPEZ ONCÓN, Mónica. “Ricardo Piglia: viajero, teórico, detective”. *Tiempo Argentino. Cultura*. 26 de abril de 1983. p. 8
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. “La lengua ausente: la traducción como relato”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: La escritura y arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. (p. 73-87)
- LOTMAN, Iuri. “El texto en el texto”. *Criterios – Estudios de teoria literaria, estética y culturología*. La Habana, Cuba, n. 5-12, 1984.(p. 99-118)
- _____. *La semiosfera*. Valencia: Universidad de València, 1996.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. In: *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975 (p. 15-39)
- _____. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- McCRACKEN, Ellen. “Metaplagiarism and the critic’s role as detective: Ricardo Piglia’s reinvention of Roberto Arlt”. *PMLA*, n. 106, 1991, pp. 1071-1082.
- MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. (151-166)
- _____. “Texto e Gêneros: Fronteiras”. In: DIEZSCH, M.J.(org). *Espaços da Linguagem em Educação*. São Paulo: Humanitas, pp.41 a 62., 1999.
- MADRAZO, Jorge Ariel. “Entrevista a Ricardo Piglia”. *Revista Atenea*. Concepción-Chile. N°. 437, jan./jun. 1996. (p. 95-109)
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “El hombre y el mito”. In: *Ensayos escogidos*. Lima: Editorial Universo, 1974. (p. 28-34)
- MASIELLO, Francine. “Traducir la historia”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: University of Pittsburgh, 2004. (p. 147-160).
- MATAMORO, Blas. “América en la torre de Babel”. *Cuadernos de Recienvenido* n°. 7, 1998.
- MATTALIA, Sonia. “La ficción paranóica: el enigma en las palabras”. In: MESA GANCEDO, Daniel. *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidade de Sevilla, 2006. (p. 109-126)
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: Ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: editora Unesp, 1999.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. “Do poder da palavra”. *Caderno Folhetim. Folha de São Paulo*, 29 de janeiro de 1988.
- MESA GANCEDO, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Arrabal*. N° 5-6, 2007, (p. 253-260)

- _____. “Ciborg-Scherezade o la máquina del relato”. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002, (p. 325-375).
- _____. (org.). *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- MICELI, Sergio. “Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato”. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2007, n.77, pp. 155-182. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100008
- MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. *Literatura em Rede: Tradição e Ruptura no Ciberespaço*. Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual”. *Revista de estudos de literatura*. UFMG. V. 3, out. 1995. Belo Horizonte. p. 9-19.
- _____. “Invenções de arquivo, máquinas de ficção”. *Revista Semear* n° 4. PUC-RJ. Disponível em http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_06.html.
- MORÁN, David. “No podemos conocernos, pero sí narrarnos”, sostiene Ricardo Piglia. *ABC.es*, 20/10/2007. Disponível em: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-10-2007/abc/Catalunya/no-podemos-conocernos-pero-si-narrarnos-sostiene-ricardopiglia_1641187_356143.html.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. “Epistemología tenue (sobre el latinoamericanismo)”. *Revista de Crítica Cultural*. N. 10. Santiago de Chile. Maio / 1995.
- _____. *Tercer espacio, Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, disponível em: <http://www.philosophia.cl/>
- MUDROVCIC, María Eugenia. “Ricardo Piglia’s reinvention of Roberto Arlt”. *PMLA*, n. 107, 1992, pp. 609-610.
- NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankim, 2006.
- NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina contemporanea*. Buenos Aires: Edhasa Argentina, 2000.
- OHL, John F. e ARRINGTON, Earl. “John Maelzel, Master Showman of Automata and Panoramas”. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1960), pp. 56-92, artigo disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20089262>
- ORTIZ, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires, Alianza, 1997.

- PACHECO, Jose Emilio. "El proceso, El castillo, Las alambradas". In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia. Serie valoración múltiple*. La Habana-Bogotá: Casa de las Américas, 2000. (p. 141-8)
- PANEK, Leroy L. "'Maelzel's chess-Player', Poe's first detective mistake". *American Literature*, Vol. 48, No. 3 (Nov., 1976). Duke University Press, pp. 370-372. Artigo disponível em <http://www.jstor.org/stable/2924872>
- PANESI, Jorge. "*La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia". In: *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- PAULS, Alan. "Peligro: Biblioteca". *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004. (p. 87-101)
- PÊCHEUX, Michel. "Lecture et mémoire: project de recherche". In: *L'inquiétude du discours. Textes de Michel Pêcheux choisis et présentés par Denise Maldidier*. Paris: Éditions des Cendres, 1990. pág. 285-293.
- PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. "Transcrição: a tradução em jogo". *I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos: I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos*, 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html> .
- PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Trad. Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PERRONE MOISES, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1995.
- POE, Edgar Allan. "Análise racional do verso". *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. (p. 115-163)
- _____. "Filosofia da composição". *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. (p. 101-114)
- _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. B. Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. "O princípio poético". *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. (p. 75-100).
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- _____. "Los espejos y la cópula son abominables". In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana e FORNET, Jorge (orgs.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2004, (p. 123-134).

- QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- QUINTERO, J. Carlos. “La literatura es una contrarrealidad” [entrevista a R. P.] en: *Diálogo*. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, abril de 1997.
- RICHARD, Nelly. “Políticas da memória e técnicas do esquecimento”. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. (p. 321-338).
- RIVERA, Jorge B. “El relato policial en la Argentina”. In: PETRONIO, Giuseppe; RIVERA, Jorge B. e VOLTA, Jorge (org.). *Los héroes “difíciles”. La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991, (p. 59-83).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org. e Prólogo). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: University of Pittsburgh, 2004.
- _____. “Introducción”. In: PIGLIA, Ricardo. *Cuentos Morales*, Antología (1961-1995). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- _____. “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. In: CORRAL, Rose (org.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. Ciudad de México: El colegio de México, 2007, (p. 137-148)
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, (p. 73-95).
- ROSENHEIM, Shawn James. *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. J. Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SAER, Juan José. “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, (p. 9-17).
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. “A pesar de dependiente, universal”. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- _____. “O Entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (p. 11-27)
- _____. “O narrador pós-moderno”. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. (p. 44-60).
- SARLO, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. In: *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. p. 16-31, 2001.
- _____. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SAZBÓN, José. “La reflexión literaria”. *Punto de Vista*, n. 11, 1981, (p. 37-44).
- SCHVARTZMAN, Julio. “O rumor e o relato”. In: *Orobó*. Belo Horizonte, ago./nov. 1997. (p. 21-26).
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades /Editora 34, 2000. (p. 10-31).
- _____. “Fim de século”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (p. 155-162).
- _____. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (p. 29-48).
- SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. “El cuento de la patria: una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana*, N° 181, 1997, (p. 675-688).
- SOUSA, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SPERANZA, Graciela. “El combate de la lectura”. *Clarín*. Cultura y Nación, 13/02/2000.
- _____. “Una cultura de mezcla”. *Clarín*. Cultura y Nación, Buenos Aires, 19/08/1993.
- STAROBINSKI, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 575, 1998, (p. 31-40).
- STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.
- STRATTA, Isabel. “Vanguardia y Museo de la Novela”. In: JITRIK, N. (dir. Colección) y FERRO, J. (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.
- SWANSON, David. *El mundo paranoide*. Barcelona: Editorial Labor, 1974.

- TAGÉ, Terezinha. “Gêneros discursivos em mídias diferenciadas”. In: publicação digital em CD-ROM dos *Anais do XXVI Congresso da INTERCOM*, Belo Horizonte/MG, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- _____. *La conquista de América, el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- TORRENTE, Giralt. “Llegué a Saint-Nazaire”. *El país. Revista de verano*. 28/08/2009. Artigo disponível na internet: http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Llegue/Saint-Nazaire/elpepirdv/20090828elpepirdv_17/Tes. Acesso em 11/11/2009.
- VECCHIO, Diego. “‘Yo no existo’. Macedonio Fernández y la Filosofía”. In: JITRIK, N. (dir. Colección) y FERRO, J. (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.
- VILA-MATAS, Enrique. “¿Por qué es usted tan posmoderno?”. *El País. Babelia*. Madrid, 14 de setembro de 2002. Disponível em: http://www.elpais.com/articulo/semana/usted/posmoderno/elpepuculbab/20020914elpbabese_9/Tes
- VINELLI, Elena. “La persistencia de una ópera macedoniana en la ópera *La ciudad ausente*, de Gerardo Gandini”. In: JITRIK, N. (dir. Colección) y FERRO, J. (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.
- _____. “Poligrafías de resistencia: *La ciudad ausente* de Piglia, Scafati y De Santis”. *Hologramática Literaria*. <http://www.hologramatica.com.ar/>, 2010
- WAISMAN, Sergio. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: University of Pittsburgh, 2004. (p. 55-64)
- _____. “Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política”. *Revista de estudios hispánicos. Tomo XXXVIII*. N. 2. Maio / 2004. Washington. pp. 277-291.
- WILLIAMS, Raymond. “Tradiciones, instituciones y formaciones”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. (p. 137-142).