

Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia¹

Teresa Orecchia Havas
(Université de Caen)

RESUMEN

La reflexión en torno al lenguaje y a la experiencia de los límites que caracteriza a la literatura moderna ha tomado frecuentemente en las obras la forma de un debate contradictorio sobre la figura y el género femeninos. La ciudad ausente explora ese imaginario del sexo (im)posible y de la travesía del otro femenino con un dispositivo original en el que convergen la alegorización del funcionamiento textual y la ficcionalización de una femineidad subversiva, además de la evocación de algunos grandes modelos del canon literario del autor. El artículo analiza el sentido de los mitos de género (la mujer marginal y rebelde) y las variantes del relato de los orígenes de la creación literaria, así como la representación de la pareja fantasmática artista-obra en la novela, y concluye con una evaluación de la misma problemática en el libreto y en la performance operísticos.

Palabras clave: La ciudad ausente - mitos de género - experiencia imaginaria - memoria - fantasías autorales - voz femenina

ABSTRACT

The reflection on language and on the experience of limits which characterizes modern literature has in literary works often taken the form of a contradictory debate over the female figure and gender. La ciudad ausente explores the imaginary of the (im)possible sex and of the journey of the female other with an original device in which the allegorization of the textual functioning and the fictionalization of a subversive femininity converge, apart from the evocation of some important models in the author's literary canon. This article analyzes the meaning of gender myths (the marginal and rebel woman) and the variants in the narrative of origins of the literary creation, as well as the representation of the phantasmal artist-work couple in the novel, concluding with an evaluation of the same issue in the opera script and performance.

Keywords: La ciudad ausente - gender myths - imaginary experience - memory- authorial fantasies - female voice

Ficción y mitos de género en *La ciudad ausente* (novela)

Según algunos teóricos, dos apuestas estéticas principales caracterizarían la literatura moderna: la difícil travesía hacia el mundo real, que las obras en general censuran, sin dejar en alguna medida de suponerla o intentarla, y en segundo lugar, el viaje hacia un imposible (eterno) femenino². Las dos novelas mayores de Ricardo Piglia se podrían ordenar someramente a partir de estos presupuestos: si *Respiración artificial* (1980) interroga el vínculo entre narración y experiencia, *La ciudad ausente* (1992) permite evocar la problemática de la figura femenina, que el libro declina en relación con diversos modelos narrativos —la revolución macedoniana, el policial, la ciencia-ficción, el discurso oral. Ese lugar de lo femenino posible/imposible que funda la ficción, y que el relato subraya también a través del juego de voces de ambos géneros que lo enuncian, aparece allí representado de manera cambiante y heterogénea. Con el correr de las secuencias principales el texto lo asocia a diversas figuras de sentido, a la muerte, al amor y al duelo (en la historia de Macedonio Fernández y Elena) por

¹ Esta contribución es una versión corregida y aumentada del artículo publicado en: Lina Iglesias, Béatrice Menard et Françoise Moulin-Civil, *Les figures du désir dans la littérature de langue espagnole. Hommage à Amadeo López* (2007: 325-342).

² Ver Julia Kristeva (2000).

ejemplo, a tradiciones míticas (el tema de la mujer-esfinge) o a estereotipos culturales (las “locas”, las cantoras), así como a criaturas mecánicas y a artificios técnicos (la máquina productora de narraciones). Al mismo tiempo, y en relación con este último caso, señala como prácticas que corresponden al orden de lo femenino a la creación y la reproducción de discursos literarios, a las cuales atribuye un goce, además de un valor ideológico.

El núcleo genético³ de la obra en lo que hace a esta problemática sería la idea alegórica de la máquina de narrar, suerte de Scheherezada de los tiempos modernos, que está asociada por una parte a la figura mítica de la Eva futura, y por otra a la leyenda macedoniana del amor tronchado por Elena de Obieta, invocado en otra “máquina” literaria, el *Museo de la Novela de la Eterna*. Esta serie es significativa, porque muestra que la idea de construir una ficción metaliteraria en la cual sería cuestión de potencia verbal, de energía discursiva, y en consecuencia de *deseo* de escritura, se liga estrechamente desde el principio con un recurso a ciertos mitos de la femineidad. Para una evaluación de estos últimos, es oportuno recordar que la obra de Piglia permite observar frecuentemente las marcas de una tradición conservadora que concibe a lo femenino como resto o residuo dentro del conjunto simbólico definido por el orden patriarcal, concepción que alimenta, bajo un enmascaramiento irónico o sin él, la condición estereotipada de tantos de sus personajes así como de ciertas situaciones narrativas, en particular en sus primeros cuentos⁴. Sin embargo, *La ciudad ausente* representa una nueva versión de esa línea en la que convergen de manera inédita la ficcionalización de la creación literaria y la figuración alusiva de una femineidad rebelde y subversiva. Este nuevo tópico corresponde sin duda a la experiencia de un mundo en donde las grandes luchas políticas y los combates de ideas llevan o han llevado al fracaso y donde sólo parecen quedar como vías de reafirmación de la legitimidad de la(s) disidencia(s) las formas de esa artesanía solitaria que es la literatura. Ahora bien, la subversión, la disidencia, la rebelión contenidas en la literatura —respuesta a la arbitrariedad de los discursos totalitarios del poder según los códigos de la ficción— tienen de todos modos el mismo carácter profundamente marginal que es la marca habitual de las revueltas femeninas. En este sentido, y dentro de la perspectiva alegórica que la novela construye, resulta lógico que *en alguna medida* la máquina contenga un principio (un *genio*) femenino, por cuanto la literatura puede percibirse, al igual que las prácticas que emanan del universo femenino, como un exponente marginal con respecto al orden masculino. La escritura —la máquina, los relatos— sería entonces tanto más revulsiva cuanto más marginal, como sólo una mujer puede serlo: ese género femenino marginal revestiría oportunamente un carácter positivo único.

Algunas críticas feministas han recordado esta posición paradójica de la marginalidad femenina en el marco de ciertas representaciones simbólicas de carácter vanguardista:

[A la representación de la mujer en nuestra cultura] se la ha desprovisto y despojado de un cuerpo para configurar el mito de la femineidad. [...] Sin duda, como individuo tradicionalmente desligado de las actividades de producción e intercambio económico, su marginalidad misma provee un sustrato simbólico para todo aquello que es reprimido, sancionado o no valorado por la sociedad capitalista. De manera significativa, entonces, la femineidad ha sido un sinónimo de la subversión del Orden. [...] De la misma manera, los movimientos artísticos de vanguardia le adscribieron a la femineidad el carácter subversivo de lo anárquico y lo amoral, como es el caso de André Breton, por ejemplo, quien abogaba por “el sistema femenino del mundo, por sobre y contra el sistema masculino”. (Guerra-Cunningham 1986: 13)

³ Sobre la génesis de la novela son útiles las declaraciones del autor en la entrevista del 4-VIII-1999. Ver Teresa Orecchia Havas (2003).

⁴ Algunos críticos han querido ver en ciertos personajes de *Respiración...* un cambio en el terreno del uso de estereotipos femeninos dentro de la narrativa de Piglia, y han valorizado la figura de la mujer guerrillera. Ver Kathleen Elizabeth Newman (1991).

A tales procesos ideológicos puede acercarse la perspectiva de *La ciudad ausente*, que representa lo femenino como una cualidad funcional de la creación literaria. De esta forma, la recuperación del sentido de un mito cultural, el que enuncia la extraterritorialidad y el carácter residual de la femineidad, se imbrica en la imagen de la literatura, magnificada como rebelde absoluta por boca de la cual habla el relato futuro con los acentos de la utopía. En la novela, la escritura literaria se piensa en parte según este imaginario de los valores convulsivos atribuidos al género (género femenino y género novelístico) y del lugar y sentido forzosamente utópicos de la palabra femenina de la literatura.

Narración e imaginario de la relación entre el artista y la obra.

La ciudad ausente ficcionaliza estos contenidos a partir de la narración de una doble transgresión. Por empezar, la que ejerce la acción de la máquina productora de relatos, que desde el punto de vista de las fuerzas ocultas que buscan destruirla, es delictiva y debe ser reprimida. Por otra parte, se cuenta también una suerte de crimen o de delito sentimental: los hombres que han inventado la autómatas, el ingeniero Russo y el poeta Macedonio, la han dotado de un principio femenino, el alma de una muerta, y la han dejado abandonada una vez que el escritor ha penetrado en su memoria, ocupándola para siempre. La primera de esas *hazañas* masculinas es objeto de la siguiente explicación, puesta en boca del personaje de Russo, que propone explícitamente una lectura político-ficcional para el contenido de la investigación que ocupa al protagonista: “Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (Piglia 1992: 151).

La experiencia realizada por los dos hombres representa en cambio claramente la transformación de una doble línea de mitologías articuladas en torno a la figura femenina: la historia de Elena de Obieta y la de una mujer artificial, suerte de Eva futura. Pero a diferencia de esta última, la máquina de *La ciudad ausente* está pensada como un *constructo*: no está sometida a la muerte, y no puede realmente ser imaginada como una *criatura*, puesto que no es capaz de animarse y no tiene cuerpo, sólo cabría decir que está dotada de un motor que la mueve (su “alma”). Ese principio mecánico sirve entonces el recuerdo de una mujer mítica desaparecida, dentro de una solución narrativa que evita cuidadosamente las figuras clásicas: las muertas que reviven o se reencarnan del género fantástico, las mujeres artificiales y artificiosas del modernismo. Se podría decir que se trata de algún modo de un principio femenino puesto *al desnudo*, precisamente como se desnudan los hilos conductores de una máquina. En la ficción este artefacto imperecedero es en consecuencia más que las criaturas artificiales, que están condenadas por anticipado, pero también es menos que esas criaturas, porque su ser desencarnado no le evita el sufrimiento, ni el peligro, ni el abandono.

Podemos concluir entonces provisoriamente que dentro del binomio máquina/experiencia (o experimentación) “científica”, la idea de la máquina —Scheherezada/Eva— corresponde a un enfoque de la creación literaria y del poder de la ficción que se piensan en relación con el género femenino, mientras que el mito de Macedonio Fernández contiene una exaltación del poder (supuestamente) masculino de imaginación y de memoria que se ejerce sobre una materia femenina fácilmente impregnable para poder constituirse como obra.

Diferentes relatos de un mismo mito.

Dentro del texto, pródigo en estructuras reiterativas, la problemática de la creación del autómatas se retoma en la sección titulada *La isla*. Una de las sub-historias que allí se cuentan dice que un naufrago, Jim Nolan, construyó un grabador “de doble entrada” (136), es decir, de doble género, para poder hablar en todas las lenguas que conocía con una mujer a la que acabó por dar el nombre de Anna Livia Plurabelle, la cual quedó sola para llorarle después de su suicidio, esfinge de voz metálica hecha de alambre y de cintas rojas, capaz de leer los pensamientos de su compañero y de hablarle por encima de la muerte. Esta narración, que se presenta como uno de los mitos de la isla, retoma con las pertinentes modificaciones

contextuales todos los términos de la secuencia principal: construcción de una máquina parlante (femenina) / diálogo del hombre y de la *mujer* / muerte del hombre / abandono de la autómatas inconsolable. Jim Nolan crea a su interlocutora no a partir de la sombra de una muerta, sino como una pura emanación de su propio lenguaje, por cuanto el aparato almacena y reelabora sus propias palabras, que vuelven a él bajo la forma de conversaciones con su criatura articuladas por los murmullos de una suave voz “sin hilos”.

También dentro de *La isla* (secuencia 10) se encuentra el breve relato de una suerte de Génesis, llamado *Sobre la serpiente*, supuesto fragmento de una lengua original que narra el nacimiento, la tentación y la maldición del lenguaje, nacido mujer y serpiente (134-135). Este mito es una versión delirante del origen de las lenguas, combinado con una parodia de la cuestión tal como aparece en Joyce (*Finnegans Wake*), y probablemente con una reminiscencia de las teorías de Harold Bloom sobre el relato bíblico. Pero esa narración se encuentra dentro de un marco de puestas en abismo, y si bien es transmitida por Boas (autor del informe que se lee en *La isla*), contendría también fragmentos del discurso paranoico de la máquina-esfinge de Nolan, una (falsa) primera versión de los orígenes, ya de carácter psicótico. El mito retoma aquí la huella macedoniana antes citada que pone en escena tanto el deseo de dominio masculino — bajo cubierto de una lectura sentimental del abandono—, como el desafío mantenido por el poder (supuestamente) femenino del lenguaje.

Por fin, otro importante relato intercalado, correspondiente a la serie producida por la máquina, desarrolla los mismos motivos. Es *Los nudos blancos*, versión reducida de la trama principal, que se presenta como su reverso paranoico. Se cuenta allí la aventura de Elena, una mujer que cree ser una máquina ocupada por el recuerdo de un hombre, que está encerrada en una clínica psiquiátrica donde se intentará operar sobre su memoria, interviniendo en sus fantasías (sus alucinaciones), y en los “nudos blancos” de su cerebro en los cuales reside su capacidad de lenguaje. El cuento desarrolla a partir de estos datos una lectura persecutoria de lo esencial del episodio Elena/Macedonio en lo que se refiere a la dominación del hombre, a la mujer-máquina y a la sumisión a la memoria masculina, lectura permeada por otra parte de alusiones a una venturosa resistencia anarquista y guerrillera. En la cuestión de la memoria se enmascaran el tema de la fragilidad de la identidad y el de la apropiación de la experiencia ajena. Por eso, la clínica de Arana, donde ocurre lo esencial de la secuencia, aparece como “la ciudad interna [donde] cada uno veía lo que quería ver” (72), y toda la realidad ficcional se vuelve en este episodio un espejo enloquecido del mundo: en los meandros de la ciudad en la que huyen Elena y su compañero el Tano se funden la memoria de una historia política abrumadora y un futurismo cruzado por relentes de delirio⁵. En este sentido, la historia psicótica de la clínica de Arana es una versión en negativo que no deja de contener “la verdad” de la ficción principal, tanto como las alucinaciones de Elena contienen el sentido paranoico de la vida en la ciudad. En esta versión paranoico-paródica de la operación realizada en Elena, ésta es otra “mujer grabada”,⁶ ya no el recuerdo conservado en la máquina de Macedonio, réplica discursiva del amor perdido, según la lectura piadosa elaborada también por la novela, sino un agente de conservación de otra imagen que no se debe olvidar, la del hombre (“Mac”), el escritor.

Por lo tanto, todas esas versiones de la historia de la máquina capaz de hablar y de narrar, tanto la que entrega la intriga principal como la que aportan los otros relatos evocados,

⁵ En relación directa con el imaginario futurista de *La ciudad ausente*, el corpus más significativo, y que implica más una reescritura admirativa de lugares temáticos que un procedimiento propiamente paródico, lo provee la obra de Philip K. Dick, en especial su novela *Do androids dream with electric sheep?* (1968), ya identificada como fuente por la crítica, pero también *The Man in the High Castle* (1962), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964), y algunos de los cuentos. El laberinto urbano y las guerras del porvenir, la psicosis paranoide, las formas de vida de la ciudad post-apocalíptica, la memoria invadida y alienada, las réplicas que son superiores al hombre aunque resulten tan frágiles como él, la índole de la inteligencia y las relaciones entre ella y la emoción, la pérdida de la capacidad creativa son algunos de los temas predilectos de Dick que resurgen transfigurados en la ficción de Piglia.

⁶ “La mujer grabada”, cuento publicado por Piglia en el volumen de miscelánea titulado *Formas breves*, contendría según el autor “la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente*” (1999 a: 46).

declinan un mito de origen de la creación literaria que presupone en principio actores genéricos (masculinos y femeninos) diferentes, a los que se distribuyen lugares imaginarios diversos, lugares respectivos de sujeto y de objeto que suponen la fantasía de una relación “erótica” entre el autor y la obra, ligada a las habituales ideas masculinas de omnipotencia, lugares que son por otra parte deudores de una visión supuestamente vanguardista de la función y del poder del texto, estrechamente unida a un enfoque tipificador sobre el posible carácter del continente de lo femenino. En la medida de este complejo imaginario no es extraño en definitiva que, a diferencia de otros autómatas de la tradición, la máquina de Macedonio carezca de un cuerpo sexuado⁷, y que las voces de esas mujeres que hablan en ella hablen, como narradoras de excepción, desde la literatura, la canción popular o el mito político, todos terrenos tradicionales de la creación masculina, aun cuando su irrupción en el discurso narrativo suponga de algún modo la legitimación de la palabra de las “mujeres”. En *La ciudad ausente* esta cuestión está vista de modo ambivalente, y se apoya como hemos visto en una serie de motivos míticos que comportan a menudo etapas de reescritura o de reminiscencia de otras obras o de otros modelos. Esta serie está a su vez rodeada por una constelación de figuras que refuerzan la vigencia de los estereotipos: la esfinge, la delirante (Lucía), la mujer abandonada, guardiana de otro Museo (Carola), los grandes “casos” femeninos de la literatura (Amalia, Hipólita, Molly, Temple Drake), la loca, la cantante, la monja, las leyendas populares (Evita o Ada Falcón). En el monólogo final de la máquina esa serie de voces invade el lugar de la enunciación, para evocar el destino mítico de algunas mujeres de excepción, construyendo un archivo de “cuentos” de mujeres, como si se estuviera mimando la corriente inagotable de un río de discursos femeninos atrapado en la recurrencia de sus motivos.

Facultades femeninas

Otros conceptos que categorizan el género femenino desde la doxa patriarcal ingresan igualmente en el trabajo alusivo del texto de *La ciudad ausente*. Uno de ellos es el enfoque del tiempo femenino como un tiempo de lo repetido, de lo cíclico, de la recurrencia de ritmos. En la novela, y en particular en esas páginas finales del monólogo, el ritmo repetitivo e incesante de producción de la máquina debe ser pensado en este sentido, por cuanto sirve para evocar no sólo la tensión autoengendradora del lenguaje, sino también ese carácter irrepresible, desbordante y reiterativo que la opinión común atribuye a la palabra femenina. La fábula justifica lógicamente esa pauta: la máquina no se detiene nunca, y porque su discurso es incesante y las historias son potencialmente innumerables, el peligro de rebelión que ella representa debe ser sofocado. Pero hay otro elemento transgresor que también puede asimilarse metafóricamente a una pauta femenina: el orden de las historias de la máquina es arbitrario, el principio y el final del proceso de escritura pueden invertirse, o incluso considerarse como simultáneos, de la misma manera que son simultáneos el discurso recursivo de la automática y la inscripción mnemónica que representa el Museo —el canon (masculino) de la historia literaria argentina. Todo recomienza constantemente y nada puede terminar; en las últimas líneas del libro la historia se proyecta hacia una dimensión mítica intemporal en la que la mujer-esfinge relata el mito de la inmortal *cantora* que es a la vez el primer mito y el primer relato de la isla, y la narración vuelve así al centro de su trayecto. De este modo, la secuencia temporal lineal, propia a la esencia del lenguaje y columna vertebral de la construcción historicista, se altera por la co-presencia del monumento y de la repetición, por el orden escandaloso simultáneo/sucesivo que insta la palabra incesante de la máquina y que se imponen recíprocamente su discurso y los objetos depositados en el memorial literario del Museo: “Con Hélène Cixous podríamos reconocer al ‘cuerpo textual femenino’ por el rasgo de la infinitud, la no-clausura, la recurrencia cíclica, la dispersión radial o simultánea de los comienzos”. (Adriana Méndez Ródenas 1985: 851)

Se puede aplicar el mismo razonamiento a la cuestión de la reproducción, que implica un vasto campo semántico (lo mecánico, lo repetitivo, el engendramiento, la creación) y que caracteriza ciertas dimensiones esenciales de la experiencia humana, como la facultad de

⁷ Ver sobre este punto Eva-Lynn Alicia Jagoe (1995).

invención, el lenguaje o el registro del tiempo, pero que es también un concepto que connota el género femenino, en especial a través del tema de la capacidad de reproducción biológica. En el campo de las prácticas sociales, la censura del misterio de la reproducción coincide con lo esencial de la censura simbólica que se ejerce sobre el universo de las mujeres⁸. La novela de Piglia no se ocupa evidentemente de la cuestión de la reproducción biológica, pero la intriga tiende un puente a la noción de auto-reproducción, puesto que la máquina es acechada, entre otras razones, porque ha comenzado a hablar de sí misma. La idea de la represión de una facultad reproductora supone por un lado la de censura de la transmisión, sea cual fuere el carácter de lo transmitido dentro de los códigos de la ficción pseudo-policial, y por otro, la de censura de la capacidad de engendrar, que como tal connota un ámbito femenino. En otros términos, la facultad de engendramiento sería el sentido marcado con el rasgo “femenino” en el campo semántico del reproducir (se), dentro de un texto que representa sólo alusivamente o por medio de tropos la idea de lo femenino en relación con el mito de la máquina. Pero precisamente, la máquina es un receptáculo que desborda de historias, que surgen en ella como las formas que Grete, el personaje de la fotógrafa, busca en los nudos blancos. El final de la novela es bien explícito: la máquina-esfinge no dejará jamás de reproducirse, de *dar a luz formas*. Aquí, el universo de lo femenino está indicado metafóricamente por el léxico: “Sólo ven mi cuerpo, pero nadie puede entrar en mí” (167), “voy a poder sacarlo [a Macedonio] de mí”, “Estoy llena [de historias]”, “[las formas de la vida] salen de mí” (178), etc. (Subrayados nuestros). Ese léxico está empleado con la suficiente ambigüedad como para inducir una lectura que se haga eco del efecto de engendramiento⁹.

La evocación alusivo-alegórica de ciertos rasgos de género sirve entonces para insistir en lo que la literatura tendría de energía indestructible, y respalda el sentido libertario que se le quiere dar en el libro a la actividad de creación, del mismo modo que la representación del poder masculino remite a una función estrechamente ligada a lo simbólico, que puede entenderse como función paterna. De ella relevan la constitución de la tradición, la recuperación de las obras en tanto signos y huellas del pasado, la asunción de la transmisión, y de ella dependen también, contradictoriamente, los poderes simbólicos de aquellos discursos que difieren del de la obra, es decir, los discursos represivos destinados a garantizar la cohesión social, instancias ambas debidamente ficcionalizadas en *La ciudad ausente*. De esa memoria de autómatas alienadas por el hombre, de la ocupación interminable de que lo femenino es objeto, debe surgir, según el protocolo paradójico establecido por la novela, una memoria reproductora desgarrada y diferente que sepa anticipar el porvenir, la memoria viva de la literatura.

Fantasías de autor: el artista y su criatura.

Al tratar el tema de la máquina a la vez de modo literal (como un objeto ficcional), según un sentido metaliterario alegorizado (como una representación de los procesos de engendramiento de la escritura), y según un sentido metafórico (como ficción sobre los mundos del pensamiento y de la memoria —el “alma” de Elena de Objeta—), la novela desarrolla entonces también una meditación sobre la relación entre el creador y su obra, que diversifica los datos sobre las figuras del escritor o del artista contenidos en los textos precedentes de Piglia. La problemática fantasmática de la posesión, de la identidad y/o de la complementariedad entre el creador y su criatura se inscribe en particular en la aventura macedoniana, donde se opera un desplazamiento mayor con respecto al perfil de ese tópico dentro de la tradición literaria, que

⁸ Dentro de esta problemática, uno de los aspectos explorados por la crítica feminista de las prácticas simbólicas y de los lazos de parentesco (Luce Irigaray, Julia Kristeva) concierne al deseo femenino (de la mujer o de la madre) y a la censura del placer por parte de la ley del padre, así como al vínculo entre deseo y locura que organiza la construcción de la figura de la mujer en el imaginario masculino. Este es un caso arquetípico que se podría rastrear en varios textos de Piglia, en los que la ficción plantea una relación ambivalente entre el discurso de la locura y el relato, así como tematiza la separación deseable entre el género femenino, presente en las genealogías ficticias bajo la máscara de la locura, y la filiación simbólica de la obra.

⁹ Un ejemplo de tal lectura se encuentra en Adriana Rodríguez Pérsico (1994:16): “La novela termina con un parto. Del cuerpo metálico de la máquina, olvidada en la playa, comienzan a surgir formas”.

confirma el carácter simbólico de la intriga de *La ciudad ausente*: la figura del creador no coincide ya totalmente con la de un inventor. Si se necesita un sabio para que la conservación de algo más o menos secreto (la imagen, la voz, el alma de una muerta) sea posible, si se necesita un ingeniero para lograr que otro hombre pueda alojarse para siempre en el excéntrico dispositivo de una memoria femenina, ese personaje queda aquí de todos modos limitado a una función mediadora. El verdadero creador de la máquina es ahora el escritor, enamorado de su obra y llamado a habitar para siempre la memoria de la amada, de donde será literalmente *imborrable*, como un surco en la superficie de un disco o una circunvolución en la masa de un cerebro. Al sabio le corresponden entonces en la ficción los motivos demiúrgicos de la inteligencia técnica, de la astucia y de la manipulación secreta; al escritor los motivos idealizados de la creación que vence al tiempo, y de la identificación posible/imposible con un principio femenino inscripto en la obra¹⁰.

En la tradición literaria, la problemática de la creación de autómatas, trabajada tanto por el género fantástico como por los modernistas europeos¹¹, vuelve en general sobre ciertos tópicos: uno de ellos es el del doble y de las maneras del desdoblamiento, con presencia de contenidos fantasmáticos que expresan el temor de que la creación afecte la unidad del yo del creador, convirtiéndose en su *otro*, en una imagen idealizada o persecutoria de sí mismo¹². Otro motivo habitual aparece en las obras que tratan conjeturas sobre la posibilidad de reemplazar a una mujer “real” mediante la invención de una criatura femenina, e imaginan en consecuencia la manipulación de una materia dócil a la proyección de un yo masculino y de los sueños de posesión de un hombre¹³. *La ciudad ausente* retoma tanto la pregunta por la supervivencia del artista como la idea del vínculo de posesión y de pertenencia mutuas que lo ligan a la criatura. Pero a la relación especular entre ambos *partenaires* agrega la actualización de un contenido habitualmente latente en las obras que desarrollan el tema del autómata: la máquina de la novela representa explícitamente el dispositivo creador de escritura, que tanto la tradición romántica como el canon modernista no designaban más que virtualmente: “La créature artificielle viendrait ici faire allégorie —matérielle— à l’acte d’écriture, confrontée à cette chose terrifiante qu’elle doit mettre à jour. Faire être une créature, qui ne prend la parole que pour répondre à l’appel désirant de son créateur ...” (Paul-Laurent Assoun 1999: 188).

En la novela de Piglia, la misma elección narrativa que centra la intriga en un artefacto o dispositivo misteriosamente dotado de un alma femenina muestra los pliegues de la explicitación mitopoética de las fantasías de engendramiento. La necesidad de alegorizar el misterio de la creación de literatura atrae aquí el motivo del objeto mecánico, dispositivo complejo y en cierta medida incontrolable, mientras que el sedimento fantasmático referido a la gestación requiere una justificación ficcional de la parte *femenina* que intervendría en el proceso de la creación artística. Las fantasías masculinas de engendramiento aparecen representadas por las figuras de la obra como amante gestada (Macedonio/Elena), como parte sacada del cuerpo del hombre (Jim Nolan (Joyce)/Anna Livia), como obra-madre que logra un parto final de formas (la máquina esfinge), todas presentes en *La ciudad ausente*. Por esta misma razón, la máquina literaria no puede ser más que un avatar femenino, sin llegar a ser una criatura artificial “mujer”: a fin de que se pueda representar con ella un objeto doble, la condición femenino-

¹⁰ “Como el niño a sus muñecos, el artista hace una ofrenda vital a sus obras. Se constituye, así, una pareja fantasmática artista-obra, en que esta última juega el rol de un imaginario *partenaire* erótico. Es como si el artista (hijo) volviera al cuerpo materno, como si acariciara a su padre (que es él mismo, en esa situación prenatal) con las manos del poema.” (Blas Matamoros 1980: 196)

¹¹ Sobre este punto, ver el artículo de Isabelle Krzywkowski (1999).

¹² Sin limitarse a su relación con esta problemática, se combinan sin embargo con ella los motivos de la duplicación y de la multiplicación, que caracterizan la energía productiva de la máquina. Todos los niveles organizadores del relato quedan afectados por esa energía: secuencias completas y motivos centrales de la narración se multiplican; cantidad de datos se reiteran, apenas transformados a partir de un esquema inicial; los personajes femeninos se desdobl原因 y se oponen unos a otros; ciertos nombres propios se construyen según un juego de variantes y repeticiones. En relación con la poética narrativa en la obra de Piglia en general y en *La ciudad ausente* en particular ver respectivamente Edgardo H. Berg (2002) y Elsa Dehennin (2006).

¹³ Ver Isabelle Krzywkowski, *op. cit.*

masculina imaginaria del creador, y conjuntamente su trabajo de parto, su esfuerzo vital, su (auto) erotismo volcado en la obra, su condición de padre/hijo/amante/esposo de ésta, que es a su vez como un pedazo de él mismo¹⁴. En la lengua de la ficción, la fecundación de la máquina por la *semilla* de Elena invierte significativamente el género del principio fecundante, aunque esa semilla sea volcada por un hombre —o un par de hombres— que simbólicamente engendra en esa operación una criatura femenina que lo reproduce. Así también la posición del sujeto de la escritura llega a ser representada como una posición escindida, que oscila entre lo simbólico *masculino* y un goce pulsional que se percibe como enigmático y *femenino*.

El continente de la voz femenina: *La ciudad ausente* (ópera).

Cuando, tres años después de la aparición de la novela, Piglia adapta el texto de *La ciudad ausente* en una versión para la ópera¹⁵, su decisión arraiga sin duda en un deseo de superar los límites del lenguaje textual y en una conciencia de la reactivación de contenidos imaginarios que puede operar la *performance* vocal, pero también en el carácter sugestivo e incluso perentorio de las representaciones del sujeto femenino propias del melodrama lírico. A este respecto, es útil recordar que la escena operística está considerada por los especialistas¹⁶ como un terreno propicio a la expansión de una serie de fantasmas masculinos que son visibles fundamentalmente en dos campos: la representación de la mujer y la cuestión de la voz femenina. Indiscutiblemente, los personajes de ópera son dependientes de la dramatización de situaciones y caracteres que requiere el teatro lírico, sin distinción del tipo de materiales que han servido para construir el libreto, ya se trate de obras de repertorio, adaptaciones de relatos o novelas, o textos escritos para la ocasión. Es fácil observar que esos personajes femeninos —y no solamente los de la ópera romántica— son en general seres acosados por el sufrimiento, la desdicha, el sacrificio y la muerte, o por lo contrario, están presentados como máquinas enigmáticas y mortíferas (Lulú, Turandot, etc.). A las imágenes que suscitan en la conciencia del espectador las heroínas sin defensa y las seductoras maléficas se agrega el sentimiento de lo inaccesible de esas heroínas, sublimadas por la puesta en escena y la música. Pero son el canto y los juegos de la voz, en particular, los que procuran al oyente un placer específico. Los trabajos de investigación realizados en este terreno subrayan el carácter evanescente e inapresable de la materialidad de la voz, que hace de ella un espacio de carencia tanto como de ilusión de plenitud, e insisten sobre la intensidad de la experiencia sensorial debida a la audición del canto, propicia a fantasías de placer infinito, pero a la vez imposible y transgresivo (Michel Poizat: 142 y 218).

Como se podía esperar, en el plano de la ficción la ópera de Piglia simplifica en realidad las apuestas de la novela, sin desperdiciar la fecundidad de un triple motivo: la locura (femenina), la repetición o reproducción, y el canto entendido como metonimia de poesía o de creación. Esta redistribución de la problemática puede observarse ya en la estructura escénica, que organiza el primer acto en torno a la escenificación de tres micro-óperas que corresponden sólo en parte a la intriga narrativa, aunque se las presenta como historias de la máquina. Las tres secuencias comparten un estilo dramático y paródico que no reincorpora prácticamente nunca en forma literal los textos de la novela, presentes en cambio en el diálogo cantado entre Junior y Fuyita. El otro elemento que las reúne es el tratamiento irónico y ambiguo del tema del amor, que después de merecer una primera exposición exaltante, se encuentra invariablemente desvalorizado, en general a causa de la descalificación del personaje femenino.

¹⁴ “Qu’il y ait chez le créateur une essentielle question de maternité [...] on n’en peut guère douter. Les comparaisons de tous les temps ont accentué l’aspect de conception, de gestation, d’accouchement, que présente le travail de l’œuvre [...]. Le corps maternel créateur que déclare le discours de l’auteur serait alors celui d’une mère sans homme épargnée par le coït et la scène primitive. Il se proposerait dans l’emploi d’un ventre géniteur tout puissant, abusant le lecteur sur ce qui est peut être le fond du secret: l’effraction fécondante du Moi de l’auteur par les sensations et les désirs, produit des amours avec les objets extérieurs.” (Jean Guillaumin 1998: 53 et 55).

¹⁵ Ver Gerardo Gandini (1995). Sobre las notas previas al libreto, María Alejandra Alí (2007).

¹⁶ Ver Michel Poizat (2001).

Así, en la primera pieza, “La mujer-pájaro”, ésta aparece como un autómatas que el amor no logra arrancar a su condición. El funcionamiento mecánico es aquí sinónimo de una femineidad artificial y también estúpida e invariable; prevalece el estereotipo de la mujer insubstancial, parlanchina (o cantarina) como un pajarito descerebrado. Frente a los *Pájaros mecánicos* de la novela (los autómatas perfectos de la tradición artesanal europea) la mujer alada carece de toda envergadura y se parece más bien a un pobre ser emplumado. El libreto recuerda por supuesto el acto de la muñeca Olympia en *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach. En la segunda micro-ópera, “La luz del alma”, Macedonio quiere suscribir un “pacto” con su amada a fin de apoderarse de su alma. Según él, Elena sería un alma que puede sobrevivir en la voz haciendo abstracción del cuerpo (un “Alma que canta” —reminiscencia irónica del título de una conocida revista de música popular). El pacto de los dos demiurgos de la novela se ha desplazado aquí hacia una transacción con la amada elocuente en persuasiva astucia masculina. Elena no sería más que una enamorada de corazón crédulo, no muy diferente de las del relato sentimental, en la que parecen mezclarse elementos tomados a la vez de Offenbach y de Puccini.

Por fin, en la tercera pieza, el rostro de un amor perverso e imposible aparece bajo los rasgos del personaje de Lucía Joyce, citada ya en la novela. Lucía es en la ópera una mujer niña, enamorada de su padre, loca y drogada, que está encerrada en la clínica del Dr. Jung; es una ex-cantante que cree ser una máquina y que canta el texto magistral de *Finnegans Wake*. El episodio de la clínica del Dr. Arana se reescribe aquí con alusiones de tintas recargadas a la historia de la auténtica Lucía Joyce, a la que Piglia se ha referido también en otras páginas suyas¹⁷, como si, al retomar esos motivos para la escena, el autor se hubiera dejado llevar a una síntesis más descarnada de fantasías femeninas y masculinas, aun cuando el motivo del canto ligado a la fragilidad de una mujer joven recuerda una vez más a una figura de Offenbach, la de Antonia. Por otra parte, la ilusión histórica de ser una máquina, de la que sufre el personaje, puede entenderse en relación con una visión ingenua y reductora del canto que lo percibiría como algo mecánico, y que haría de la cantante precisamente una suerte de dispositivo femenino animado. Pero el tratamiento de la cuestión sigue siendo ambivalente, porque si bien tanto el placer femenino como el goce del canto y de la voz están sometidos a una presentación paródica y estereotipada cuyo objetivo es descalificarlos (o negarlos) parcialmente, la lengua cantada de la locura está igualmente valorizada al confundirse en el mismo fragmento, y según un tópico ya explorado de manera semejante en “El fluir de la vida”,¹⁸ con la lengua de la poesía. Si Lucía ha sustituido la imagen de su cuerpo por la de un armazón de conductos y engranajes, en medio del cual queda su voz como solo resto humano, esa misma falla introduce el otro lado de la perspectiva paradójica del texto: la cantante y la loca resultan ser figuras de super-(o de archi-)mujeres justamente a causa de esa prescindencia, porque carecen de cuerpo, o al menos de cuerpo que valga, y en cambio son sujetos de un puro placer verbal, actualizado por una *performance* sonora. Es el cuerpo y no el alma —como lo pretendía la micro-ópera macedoniana, deudora evidente de la tradición hoffmaniana— el objeto escamoteado, el secreto oculto en la voz de Lucía.

La distribución de papeles contiene a su vez otro elemento interesante con respecto a la representación de las figuras femeninas: en la primera y tercera secuencias se recompone ostensiblemente el triángulo edípico (el “hombre mayor”, la mujer-pájaro y el estudiante, en una; Lucía, el Dr. Jung y el asistente, en la otra), lo que se puede entender en consonancia con el carácter juvenil del héroe, Junior. Para situar al personaje en relación con este punto es necesario volver al comienzo de la ópera, donde la máquina dice su espera de un hombre, sola en su Museo vacío, en una tirada que corresponde de modo fragmentario al monólogo final de la novela. Pero en la ópera el hombre que llega inmediatamente después a la escena es Junior, y no Macedonio. Las mujeres, las locas y cantantes que ve y oye durante ese primer recorrido dentro del Museo, no son sino puestas en abismo o variaciones sobre el tema de la máquina

¹⁷ Ver Piglia 1999b.

¹⁸ Ver Piglia 1988.

reproductora, destinadas a sembrar con siluetas femeninas que son como otros tantos juegos de espejos el camino que lleva a la mujer máquina, dentro de un periplo que se parece al viaje iniciático de un héroe mitad niño, mitad adulto.

El segundo acto, construido de manera menos novedosa, pero apta para reeditar lo esencial de la intriga de la novela (revelaciones sobre Macedonio, pacto con Russo, construcción de la máquina, muerte de Elena, entrega de su alma al ingeniero inventor, muerte de Macedonio) acentúa esa inflexión, que promueve al héroe juvenil a partir de una serie de enfrentamientos que debe superar. Hacia el desenlace, y después de una escena en que las palabras de Junior se superponen con las del estudiante de la primera secuencia, aquél renuncia a su idea de desactivar la máquina para liberarla y “salvarla” como prueba de amor, y decide en cambio entrar en ella pasando al otro lado de su rayo luminoso. Así, Junior penetra en la máquina como lo haría un hijo que vuelve al centro del cuerpo materno, o como un creador abismándose para siempre en el enigma de su propia creación (y de su propio cuerpo). La travesía hacia el imposible femenino se completa entonces, siempre por alusión y metáfora, con una figura materna arquetípica transfigurada y sublimada en la capacidad engendradora de la máquina. Sin embargo, al rendirse Junior a la máquina como lo hace, una puerta queda abierta para que luego la abandone a su vez, desprendimiento que es necesario a todo héroe juvenil para alcanzar su estatuto definitivo. La indicación escénica dice: “Junior entra en la máquina y pasa a través de su luz y desaparece. Junior se ha ido. La máquina está sola. La luz final se concentra sobre ella” (23). Se puede imaginar que el héroe toma así el lugar del padre y del artista (del “hombre mayor”) y que a partir de allí el ciclo puede recomenzar.

La escritura teatral y el contexto operístico han favorecido en consecuencia una exposición más directa de elementos melodramáticos y fantasmáticos, vehiculados o no por los estereotipos femeninos. Los últimos versos cantados cierran el diálogo entre ambas obras, y se superponen parcialmente con las últimas frases de la novela. Una mujer-esfinge definitivamente sola dice en la orilla del agua las historias que la habitan y que no tendrán nunca fin:

Este es el cuento de la cantora.
De la mujer-pájaro.
Estoy toda llena de historias,
no puedo parar.
Soy la cantora,
la que canta.
En el filo del agua
puedo aún recordar
las viejas voces perdidas.

Nadie viene.
Enfrente está el desierto.
No viene nadie.

Ya no viene nadie. (23)

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍ, María Alejandra (2007). “La pasión escrituraria de Ricardo Piglia. *La ciudad ausente* de la novela a la ópera”. *Recto / Verso* 2. [<http://www.revuereverso.com/article/70>]
- ASSOUN, Paul-Laurent (1999). “La créature artificielle saisie par la psychanalyse: féminin et inquiétante étrangété”. Isabelle Krzykowski (dir.), *L’homme artificiel. Hoffmann, Shelley, Villiers de l’Isle-Adam*. Paris, Ellipses: 176-188.
- BERG, Edgardo H. (2002). *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos.
- DEHENNIN, Elsa (2006). “Subversión de la *doxa* narrativa en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia”. Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 221-235.
- Gandini, Gerardo (1995). *La ciudad ausente. Opera en dos actos. Libreto de Ricardo Piglia sobre su novela homónima*. Buenos Aires, Ricordi.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía (1986). “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”. *Hispanamérica XV* / 43: 3-19.
- GUILLAUMIN, Jean (1998). *Le moi sublimé, Psychanalyse de la créativité*. Paris, Dunod.
- IGLESIAS, Lina, Béatrice Menard et Françoise Moulin-Civil (éds) (2007). *Les figures du désir dans la littérature de langue espagnole. Hommage à Amadeo López*. CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro- Américaines), Presses de l’Université de Paris X-Nanterre.
- JAGOE, Eva-Lynn Alicia (1995). “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”. *The Latin American Literary Review* 45: 5-17.
- KRISTEVA, Julia (2000). “Penser la pensée littéraire”. Julia Kristeva et Evelyne Grossman (éds.), *Où en est la théorie littéraire? Textuel*, 37: 26-39.
- KRZYKOWSKI, Isabelle (1999). “‘Créature créaturée’ et ‘créature créaturante’: les jeux du dédoublement et l’esthétique du morcellement”. *L’homme artificiel. Hoffmann, Shelley, Villiers de l’Isle-Adam*, Paris, Ellipses: 160-175.
- MATAMORO, Blas (1980). *Saber y Literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. Madrid, De la Torre.
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana (1985). “Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro”. *Revista Iberoamericana*, LI / 132-33: 843-51.
- NEWMAN, Kathleen Elizabeth (1991). *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Catálogos Editora: 95-114.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa (2003). “Au carrefour des formes. Entretien avec Ricardo Piglia”. Bernard Fouques (éd.). *A propos de frontière. Variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*. Bern, Peter Lang, Collection LEIA, vol. 2: 110-125.
- PIGLIA, Ricardo (1988) “El fluir de la vida”. *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana: 52-62.
- PIGLIA, Ricardo (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1999 a). “La mujer grabada”. *Formas breves*. Buenos Aires, Temas: 41-46.
- PIGLIA, Ricardo (1999 b). “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, *Ibidem*: 69-87.
- POIZAT, Michel (2001). *L’Opéra ou le cri de l’ange*. Paris, Métailié.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1994). “Introducción”. Ricardo Piglia, *Cuentos morales*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina: 9-37.