

LA CIUDAD AUSENTE: SÉRIES E VARIAÇÕES

Davi Olivo Júnior¹

Resumo: Este artigo objetiva refletir sobre o processo criativo de *La ciudad ausente* (1992), segundo romance de Ricardo Piglia (1940-2017). Para tanto, parto das relações entre *La ciudad ausente* e *Respiración artificial* (1980), seu primeiro romance. Ambos romances surgem como um mesmo projeto e compartilham algumas características, em especial, o trabalho com séries e variações. Tal trabalho se refere tanto a algumas problemáticas quanto às tensões entre a narrativa breve e o romance. Além disso, se em seus primeiros textos críticos e romance Piglia aproximava Jorge Luis Borges e Roberto Arlt, em *La ciudad ausente* ele radicaliza essa aproximação e faz dela um projeto literário. Piglia retorna a Macedonio Fernández para, através dele, reunir esses dois escritores tão díspares, unindo assim duas linhas fundamentais da tradição literária argentina.

Palavras-chaves: Processo criativo; Literatura argentina; Exílio; Distanciamento.

LA CIUDAD AUSENTE: SÉRIES E VARIAÇÕES LA CIUDAD AUSENTE: SERIES AND VARIATIONS

Abstract: This article aims to reflect on the creative process of *La ciudad ausente* (1992), the second novel by Ricardo Piglia (1940-2017). To do so, I start from the relationships between *La ciudad ausente* and *Respiración artificial* (1980), his first novel. Both novels emerge as part of the same project and share some characteristics, especially the work with series and variations. This work refers to certain problematic issues as well as tensions between short narrative and the novel form. Furthermore, while in his early critical texts and novels Piglia approached Jorge Luis Borges and Roberto Arlt, in *La ciudad ausente* he radicalizes this approach and makes it a literary project. Piglia returns to Macedonio Fernández to, through him, bring together these two disparate writers, thus uniting two fundamental lines of the Argentine literary tradition.

Keywords: Creative process; Argentine literature; Exile; Distancing effect.

¹ doutorado em Literatura pela mesma instituição. E-mail: volivo@unicentro.br

Inventar una máquina es fácil si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. (PIGLIA, 1992, p. 148)

Para pensar o processo criativo de *La ciudad ausente*, segundo romance de Ricardo Piglia, tomarei como ponto de partida suas relações com *Respiración artificial*, seu primeiro romance. O primeiro ponto em comum, o mais evidente deles, é o clima opressor sob o qual se constroem ambos romances. Ainda que tenha sido publicado muitos anos após a abertura democrática, *La ciudad ausente* está totalmente ambientado no contexto opressor da ditadura argentina que prevaleceu até o final de 1983. A relação com o contexto da ditadura não se explica por uma decisão a posteriori de ambientar o romance nesse período ou contexto, mas pelo fato de que *La ciudad ausente*, em boa medida, foi concebido durante tal período, como demonstram *Los diarios de Emilio Renzi*. Já em 1971, em uma entrada de 10 de fevereiro, Piglia escreve:

En un par de horas escribí hoy un capítulo de la novela que no me disgusta: la mujer en la pieza del Hotel Majestic. Hace mucho que no me siento tan bien, confianza en el libro después de algunos meses de incertidumbre. (PIGLIA, 2016, p. 205)

Importante destacar, no entanto, que a “novela” a qual Piglia se refere nesse momento em seu diário é *Respiración artificial* e não *La ciudad ausente*. No entanto, sabemos que “la mujer en la pieza del Hotel Majestic” é claramente uma referência a Lucía Joyce, personagem de *La ciudad ausente*. Ou seja, além de a escrita de *La ciudad ausente* remeter ao início dos anos 1970, sabemos também que seus dois primeiros romances surgem de uma raiz comum, um mesmo projeto. Essa raiz comum fica evidente quando Piglia se

manifesta sobre como ele entende o processo criativo de um romance:

Hay una tensión entre la forma breve y la novela que me gustaría enfrentar, es decir, llevar a la novela la velocidad y la precisión de la prosa del cuento, tratar de trabajar múltiples microrrelatos que se combinen y se expandan a lo largo del libro. Hacer un estilo a partir de la digresión. (PIGLIA, 2016, p. 179)

Tal descrição do que ele gostaria de fazer é claramente aplicável a seus dois primeiros romances; ambos estão constituídos de pequenos relatos que se combinam e expandem ao longo da narrativa. Boa parte de tais relatos possuem vida própria e são praticamente destacáveis da trama principal. Tanto as histórias que surgem da conversa entre Renzi e Tardewski em *Respiración* ou os relatos da máquina em *La ciudad* poderiam ser (e em alguns casos foram) publicados como relatos independentes². Inclusive o título de seu primeiro romance parece reverberar no segundo já que aqui temos uma mulher-máquina como principal narradora e criadora de histórias. *La ciudad ausente* é uma espécie de diário de micro relatos: “me interesan en la novela las tramas microscópicas que proliferan (igual que en este diario)”. (PIGLIA, 2016, p. 175). Há a semelhança entre ambos romances, mas em *La ciudad ausente* há também a potencialização dessa estratégia narrativa de séries e variações de pequenos relatos que Piglia começa a desenvolver em *Respiración*. Os pequenos relatos de *La ciudad ausente* são contados/transmitidos pela máquina de narrar e, após serem gravados por algumas pessoas, são distribuídos pela cidade.

No segundo volume de seus diários, em uma entrada de setembro de 1970, Piglia escreve sobre

2 É o caso de “La isla de Finnegans” publicado inicialmente como um relato na revista *El péndulo* em 1991 e, no ano seguinte, como o capítulo “La isla” de *La ciudad ausente*.

uma narrativa intitulada “Banda sonora”. Trata-se de um suposto relato oral que ele atribui a uma gravação, com tal procedimento ele afirma conseguir um “efeito de verdade”: “es real dado que —digo que— lo he grabado y lo transcribo, con ese marco puedo contar lo que sea y siempre será leído como verdadero. Llamo a esto “realismo textual” (PIGLIA, 2016, p. 184). Piglia nunca chegou a publicar um relato com esse nome, no entanto a descrição se aplica claramente ao procedimento de seu segundo romance. La ciudad ausente é composto de diversas “transcrições” de gravações ditadas pela máquina. Importante lembrar ainda que o recurso da gravação e seu emprego literário foi explorado por Piglia no romance Plata quemada que, apesar de ter sido publicado apenas em 1997, cronologicamente foi o primeiro romance idealizado por Piglia, sua escrita data de meados da década de 1960. Em janeiro de 1967, Piglia escreve em seu diário: “frente a la non fiction, frente a la novela-reportaje, la que imagino sería una novela “disfrazada” de ficción verdadera” (PIGLIA, 2016, p. 321). Outro ponto comum entre os dois primeiros romances de Piglia é o desenvolvimento de uma escrita do exílio (excripta). Não só pela preferência de Piglia por personagens exilados e desajustados, mas também por construir uma escrita que trabalhar por deslocamentos e fragmentação. Ou seja, não se trata apenas do exílio como tema, mas como modo de trabalho. No caso de Respiración artificial, todos os personagens apresentam algum tipo de desconformidade com o contexto em que vivem, são todos exilados. Seja o exilado polonês (Tardewski) ou o Ossório, o traidor cuja biografia é o trabalho que orienta toda a trama. Piglia constrói sua própria ficção de origem a partir do exílio e do desamparo, lembremos que Los diarios de Emilio Renzi inicia com a mudança furtiva da família Piglia de Adrogué para Mar del Plata, em março de 1957. O motivo para tal mudança foi a perseguição ao seu pai que, dois anos antes, havia sido preso por defender Perón.

La mudanza, en medio de la noche. Salimos a la madrugada, furtivos, avergonzados. Había una luz encendida en la cocina del yugoslavo, del otro lado de la calle Bynon. El camión cargado con muebles, la casa desmantelada. La masedumbre idiota de la llanura, en el cielo un chimango con los espolones hacia adelante como garfios, casi sentado en el aire, atrapa, con su vuelo rasante, a un cuis y se lo lleva con un alete-

ar lento y profundo. Nos detenemos a mediodía en un bosquecito, el perro da vueltas por el campo. Mi padre dice: «Ves, en este pozo un croto ha hecho un fueguito», toca las cenizas con el revés de la mano. A la sombra, él anota en su cuaderno de tapa negra, sentado en los yuyos, la espalda contra un álamo. Alzo la cara del cuaderno, y a lo lejos, como un punto oscuro en la inmensa claridad, veo moverse la remota figura del linyera que avanza a pie por el campo hacia otro bosquecito donde prender un fuego para hacer mate. Ese acontecimiento mínimo (y la palabra de mi padre) vuelve a la memoria varias veces a lo largo del día, sin relación con nada que esté sucediendo en el presente, nítido en el recuerdo, inesperado, como si fuera un mensaje cifrado que escondiera un sentido secreto. (PIGLIA, 2015, p. 31). Grifo meu.

O primeiro gesto significativo aqui é a escolha de Piglia em começar seu diário com a mudança rumo a um destino desconhecido para o jovem de dezesseis anos. Três pontos chamam a atenção nesse início, o primeiro é ele retratar-se a si mesmo (usando inclusive a terceira pessoa) escrevendo em seus famosos cadernos de capa negra; o segundo ponto é a imagem desamparada e metafórica de um mendigo que acende fogueiras em meio à planície; o terceiro é já a elaboração de todo o conjunto como uma mensagem cifrada. Esse acontecimento retorna para Piglia não só no mesmo dia, como ele afirma, mas durante toda a sua vida pois condensa um projeto literário. A literatura de Piglia se constrói contra o logocentrismo e a estabilidade imutável da tradição literária, sua preferência é sempre por personagens em desacordo com seu contexto, exilados que deambula sem domicílio fixo, como Tardewski e Macedonio vagando como um linyera pelo deserto argentino³,

3 Refiro-me a “Conquista del desierto” levada a cabo pela República Argentina entre 1878 e 1885. Tal nome, obviamente, é um eufemismo para tornar menos evidente o que de fato foi essa campanha, ou seja, o massacre das tribos indígenas restantes.

entre pequenas fogueiras para esquentar o mate ou refeições improvisadas. A travessia do deserto é a alegoria da excripta especulativa de Piglia está composta pelo deambular contingente entre gêneros e conceitos como forma de resistência ao poder, não o invertendo, mas conduzindo-o à inanição.

A alegoria da travessia do deserto também é trabalhada em *La ciudad ausente*. Também aqui a resistência ao poder se faz conduzindo-a a inanição e é em Macedonio Fernández que Piglia encontra o caminho para esse trabalho. Começa por enfatizar a figura de um Macedonio exilado em seu próprio país e consciente da transitoriedade do pensamento e da existência; tal condição se condensaria mais após a morte de Elena Obieta, sua esposa.

Cuando su mujer [Elena Obieta] murió, él [Macedonio Fernández] abandonó todo, a sus hijos, su título de abogado, incluso sus escritos de medicina y de filosofía, y empezó a vivir sin nada, casi como un linyera por los caminos, con otros anarquistas que en aquel tiempo se iban a las vías, al campo, bajo los puentes, y vivía a sopa, caldo de cardo, huesos de gorrión, porque era una persona extremadamente ascética, todo le sobraba, hasta lo que no tenía ya le sobraba. (PIGLIA, 1992, p. 156)

E é justamente após essa imagem de Macedonio desolado vagando pelo “deserto” argentino que o romance explica a criação da máquina de criar narrativas. A máquina foi idealizada por Macedonio Fernández e projetada pelo engenheiro Russo para fazer com que através dela, Elena Obieta, falecida em 1920, pudesse viver eternamente dentro da máquina: “Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. Nunca aceptó que la había perdido. En eso fue como Dante y como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra ma-

estra” (PIGLIA, 1992, p. 48). Obviamente se trata aqui de uma referência à Eterna, personagem do romance experimental *Museo de la novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández. Piglia lê a personagem Eterna do romance como uma referência a esposa perdida de Macedonio. Elena é transportada por Macedonio para o mundo artificial do romance para que ali seja eterna e possa conviver com ela. Elena é quem movimenta a história que, apesar de mínima, não tem fim. A excripta especulativa que Piglia desenvolve em seu primeiro romance, é incrementada com a apropriação da personagem de Macedonio e sua transformação em uma máquina de criar relatos. Inclusive a ideia de apropriar-se de personagens alheios, muito explorada pelos escritores da chamada *Nueva Novela Latinoamericana*, é uma ideia defendida por Macedonio: “los novelistas que han comprendido con lucidez que en nada los desmerece adoptar la práctica literaria que yo propuse del uso de personajes prestados, escaparán de la ridiculez de la infatuación de auto-genializarse” (FERNÁNDEZ, 1996, p. 93).

Se em *Respiración* era o diálogo entre os narradores que produzia a proliferação de histórias, agora é como se Piglia, através da máquina de Macedonio, pensasse a própria literatura como uma máquina consciente de si mesma que gera seus próprios relatos como séries e variações de relatos prévios. A partir dessa compreensão do romance, a excripta de Piglia se radicalizaria a tal ponto que já não existiria criação como ato supostamente genuíno apenas a (re) montagem de textos prévios. Essa ideia traz uma perspectiva interessante para pensar o ensaio “Kafka y sus precursores” de Jorge Luis Borges, pois se trataria não apenas da ideia central de que um escritor modifica a forma como se lê o passado (a tradição literária), mas também como sendo aquele que é capaz de reunir propositalmente (como

um projeto de escrita), sob sua assinatura, características e elementos que antes estavam dispersos na literatura universal. Para falar com Piglia: “el escritor se convierte en el enlace de textos leídos que se articulan entre sí ordenados por el azar” (PIGLIA, 1970, p. 13). Piglia não apenas se inspira no projeto macedoniano de criar um romance que não começa e nem termina, mas (uma vez mais) segue o desejo de Macedonio de que alguém dê continuidade ao seu romance: “deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre” (FERNÁNDEZ, 1996, p. 253), e então conclui: “no será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo” (FERNÁNDEZ, 1996, p. 253). É como se, para utilizar a ambivalência do termo francês, Macedonio passasse o témoin⁴ para Piglia que, em *La ciudad ausente*, faz com que não apenas “quede algo”, mas potencializa a característica central da escrita macedoniana, o trabalho com séries e variações.

La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común. (PIGLIA, 1992, p. 44)

La ciudad ausente é um romance feito de séries e variações, além de fazer ver outros textos e escritores e a própria literatura como sendo construída dessa forma. A máquina constrói sua própria memória a partir de textos alheios. A mulher-máquina narradora do romance de Piglia, trabalha

4 A palavra tem o sentido de “testemunho”, mas também se refere a passage du témoin, expressão que se refere a passagem do objeto cilíndrico que numa corrida de revezamento um corredor passa ao outro.

(re)criando histórias a partir de histórias anteriores. Como nos informa Junior, inicialmente o objetivo da máquina era somente de traduzir textos, no entanto, ao introduzirem nela o conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe, em lugar de traduzi-lo, ela o transformou em outro conto, intitulado “Stephen Stevensen”. O conto de Poe, cuja temática é o duplo, serve de mote para a máquina que levará, a partir de então, ao limite máximo a criação de réplicas (duplos) que serão divididas por séries com suas respectivas variações. Ao mesmo tempo em que narra a história de seu romance, Piglia não deixa de traçar uma genealogia literária da narrativa moderna que começa com Poe, passando por Macedonio e, como sugere o título do conto da máquina, chegando a uma mescla entre Joyce (Stephen)⁵, presença que paira por todo o livro, e (Robert Louis) Stevenson.

Volvió a Stevensen. Ya estaba todo ahí. El primer texto mostraba el procedimiento. Tenía que buscar en esa dirección. Investigar lo que se repetía. Fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales, William Wilson, Stephen Stevensen. Era otra vez el punto de partida, un anillo en el centro del relato. El Museo era circular, como el tiempo en la llanura. (PIGLIA, 1992, p. 102). Grifos do autor.

A máquina enquanto metáfora de literatura, ou melhor, metáfora da forma como Piglia a entende, é a incorporação de “datos reales” (PIGLIA, 1992, p. 102) ao texto literário e vice-versa: “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad” (PIGLIA, 2001a, p. 10). A ideia de “un anillo en el centro del relato” é uma referência a um dos relatos da máquina intitulado “La nena”, trata-se de uma breve narrativa sobre uma menina afásica, chamada Laura, que se identifica (e é identificada) mental-

5 Sobre Stephen o narrador informa que “todas las lenguas eran su lengua materna” (PIGLIA, 1992, p. 103).

mente com uma máquina. Vale a pena dizer que quase todos os relatos da máquina são também histórias sobre si mesma, como confessa o engenheiro Russo a Junior: “ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar.” (PIGLIA, 1992, p. 111). Ou seja, são relatos autorreflexivos nos quais o que está em questão é o próprio ato de narrar. Como na história da tradução do conto de Poe, “La nena” também é uma história a partir do qual a máquina constrói variações de um relato prévio. A circularidade do anel se relaciona aqui com o trabalho cíclico de criação que, mais do que circular, poderíamos dizer que é espiralado pois o retorno nunca é voltar ao mesmo, mas fazer do mesmo, outra coisa (variação). Toda repetição é também variação, é o que nos ensina *La ciudad ausente*. Importante ressaltar também a identificação da circularidade com o tempo na “*llanura*” conforme nos diz o narrador: “el Museo era circular, como el tiempo en la llanura” (PIGLIA, 1992, p. 102), mais uma identificação com a pampa e sua aparente imobilidade. Reforça-se assim a referência à pampa como ritual de passagem na construção de uma máquina literária anacrônica.

O perseguidor da máquina e quem inventaria suas histórias é o protagonista do romance, Mac Kensey Junior. Junior, cujo pai veio de Londres para trabalhar como fiscal de embarque de gado em Zapala (província de Neuquén), se vê como uma espécie de inglês exilado e busca “mirar todo con los ojos de un viajero del siglo XIX” (PIGLIA, 1992, p. 10). Após viajar por todo o país, Junior se estabelece em Buenos Aires e começa a trabalhar no jornal *El Mundo* junto com Emilio Renzi. É Renzi que dá a descrição mais precisa sobre Junior e seu pai: “el padre de Junior era como Junior, un delirante y un acomplejado, que se pasaba las noches blancas de la Patagonia escuchando las emisiones en onda corta de la BBC de Londres” (PIGLIA, 1992, p. 11). É devido a essa espécie de tra-

dição/estigma paterno que Junior começa a captar as transmissões da máquina de Macedonio e se torna o responsável por tudo o que se refira à máquina no jornal. Junior é o protagonista do romance não tanto por suas ações movimentarem a trama, mas por ser o centro aglutinador da narrativa; é ele quem reúne os relatos e partes de histórias dispersas da máquina, mas mais do que seu trabalho de investigação, é a própria máquina que o escolhe para cumprir esse papel. Junior é quem reúne as histórias da máquina e sobre ela: “todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión.” “La única conexión soy yo”, pensó Junior. Cada uno fingía ser una persona distinta” (PIGLIA, 1992, p. 14). Essa ideia das partes isoladas/exiladas vivendo sem conexão e em mundos paralelos se repete obsessivamente durante o romance, como, por exemplo: “los hombres y mujeres de la sala iban a buscar respuestas y cada uno estaba en un universo aislado y microscópico” (PIGLIA, 1992, p. 50). Ou ainda, no momento em que Junior visita o museu no qual se encontra presa a máquina: “Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. Todo era como debía ser” (PIGLIA, 1992, p. 52). E, nesse sentido, *La ciudad ausente* é também a história de um leitor que busca encontrar um sentido em textos dispersos. Trata-se de um romance no qual a história principal é uma história de histórias menores, Junior é quem lê fora de lugar (estrangeiro, exilado) e busca relacionar séries e variações dispersas: “La versión contemporánea de la pregunta “qué es un lector” se instala allí. El lector ante el infinito y la proliferación. No al lector que lee un libro, sino un lector perdido en una red de signos” (PIGLIA, 2013, p. 28).

Como um detetive, ao modo de Marlowe de Raymond Chandler, sempre preso a uma trama que o ultrapassa, Junior é quem constrói ou, ao menos, mostra as relações

entre as partes do relato e estabelece as conexões entre o imaginário e o real, desmontando a oposição clássica entre ambos. No funcionamento da máquina literária de *La ciudad ausente*, Junior é a engrenagem que unifica histórias e estilos dispersos e, nesse sentido, o romance é também a história do desenvolvimento de uma escrita, a história de um processo criativo. Tal posição de Junior fica evidente no segundo capítulo, intitulado “El museo”. O capítulo trata da visita de Junior ao museu no qual encontra-se aprisionada a máquina de Macedonio. Junior chega ao museu em busca de Fuyita, vigia do local. Sua busca por Fuyita se inicia devido a um telefonema misterioso que recebe orientando-o a dirigir-se ao Hotel Majestic em busca de um ex jogador chamado Fuyita. Ao chegar ao hotel, no entanto, encontra apenas a namorada de Fuyita, Lucía Joyce. Importante ressaltar que os nomes dos personagens de Piglia nunca são aleatórios, Lucía Joyce, a mulher do Majestic que bebe em um frasco de perfume, sobre a qual escrevemos anteriormente, é uma referência à filha de James Joyce, Lucia Anna Joyce. Em julho de 1980, Piglia anota em seu diário:

Escribir la biografía de Lucia, la hija de Joyce, que murió en los años cincuenta en una clínica psiquiátrica en la que había vivido veinte años. Cuando Joyce le explica a Jung que Lucia escribía igual que él (que en ese momento trabajaba en el *Finnegans Wake*), Jung le dijo: Sí, pero ahí donde usted nada, ella se ahoga. (PIGLIA, 2017, p. 123)

Diagnosticada com esquizofrenia nos anos 1930, Lucia Joyce teve que abandonar sua carreira de dançarina profissional e acabou por ser internada no St Andrew’s Hospital em Northampton. Piglia não chegou a escrever a biografia de Lucia Joyce, mas fez dela uma das personagens mais memoráveis de seu romance. O gesto de leitura mais in-

teressante aqui é a relação entre a linguagem de Lucia e seu pai, como se a de Joyce também fosse uma literatura esquizofrênica. E, de fato, a relação é bastante promissora se entendemos a esquizofrenia a partir do ponto de vista deleuziano, ou seja, enquanto o universo das máquinas desejanças e dos fluxos descodificados.

Dizíamos, há pouco, que o esquizo está no limite dos fluxos descodificados do desejo; seria preciso entender, também assim, os códigos sociais, já que, nestes, um Significante despótico esmaga todas as cadeias, as lineariza, as bi-univoca, e se serve dos tijolos como se fossem elementos imóveis para uma muralha da China imperial. Mas o esquizo os destaca sempre, desliga-os e os leva consigo em todos os sentidos para reencontrar uma nova plurivocidade, que é o código do desejo. Toda composição, assim como toda decomposição, se faz com tijolos móveis. (DELEUZE, 2010, p. 59)

É em *Finnegans* onde essa analogia dos tijolos e da muralha parecem fazer mais sentido, pois estamos ante a contingência de construções linguísticas e relações de sentidos que são fragmentárias e provisórias.

No caso de Fuyita, podemos pensar na referência ao pintor japonês Tsuguharu Foujita, pintor que é citado em *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares⁶. Em *La ciudad ausente* o encontro entre Junior e Fuyita é bastante breve, limitando-se, principalmente, a alguns comentários do coreano

6 Em *La invención de Morel*, pinturas de Fuyita decoram as paredes do museu no qual se encontra a máquina responsável por reproduzir a última semana dos habitantes da ilha. Como sabemos, os habitantes da ilha são “captados” pela máquina, suas existências são transferidas para o virtual e eles vagam pela ilha como hologramas. No entanto, a máquina é capaz apenas de captar seus últimos dias deixando-os presos em um loop infinito. Como sugere esse breve resumo, as relações entre *La ciudad ausente* e *La invención de Morel* são bastante evidentes. No entanto, não me deterei no comparativo por não ser este o objetivo deste trabalho.

sobre a máquina e sua relação com o estado argentino. Fuyita, após afirmar que o estado argentino é telepata, mas que não pode controlar as informações que recebe por ser muito sensível ao que “los viejos psicólogos llaman inconsciente”, conclui: “ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas” PIGLIA, 1992, p. 66).

Como afirma Deleuze (2010, p. 294): “o Estado é desejo que passa da cabeça do déspota ao coração dos súditos, e da lei intelectual a todo o sistema físico que dela se desprende ou se liberta”. Para Deleuze o estado se constrói a partir dessa passagem do desejo do déspota ao socius e ao capitalismo; para ele, a psicanálise pertence ao capitalismo e à vigilância e o esquizo é justamente aquele que escapa do controle e que, por isso, a psicanálise edipiana tenta controlá-lo.

Por que o capitalismo, ao mesmo tempo e que descobre a essência subjetiva do desejo e do trabalho — essência comum enquanto atividade de produção em geral —, não para de aliená-la de novo, e logo a seguir, numa máquina repressiva que cinde a essência e mantém separadas as partes — trabalho abstrato de um lado, desejo abstrato de outro: economia política e psicanálise, economia política e economia libidinal? É aí que podemos apreciar toda a extensão da pertença da psicanálise ao capitalismo. (DELEUZE, 2010, p. 399)

Mas, como também afirma Deleuze (2010, p. 158): “o desejo é revolucionário”. Ao desejo de controle do estado se opõe máquinas desejantes que produzem fluxos desterritorializados que não se deixam controlar pela máquina do estado.

E isto não quer dizer que o desejo seja distinto da sexualidade, mas que a sexualidade e o amor não dormem no quarto de Édipo; eles sonham, sobretudo, com outras amplitudes

e fazem passar estranhos fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida. O desejo não “quer” a revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer aquilo que quer. (DELEUZE, 2010, p. 158)

A existência de uma máquina estatal vigilante e opressora é contraposta à máquina-mulher narradora. A máquina esquizo de Macedonio é capaz de se infiltrar na máquina paranoica do estado, esvaziando assim os discursos de poder e violência e por isso é considerada perigosa. Além dos comentários sobre o funcionamento da máquina e sobre a existência do engenheiro que a construiu, Fuyita entrega a Junior um novo relato. Intitulado “Los nudos blancos”, o relato entregue por Fuyita é o mais crítico de todos, sucinto e bastante denso, trata-se de uma história delirante e carregada de referências e variações de outras histórias da máquina.

Em “Los nudos blancos” a protagonista é a própria Elena que se encontra na sinistra clínica do doutor Arana⁷, na qual ela se interna com “el doble propósito de hacer una investigación y de controlar sus alucinaciones” (PIGLIA, 1992, p. 69) pois “estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) en una máquina” (PIGLIA, 1992, p. 70). O doutor Arana é também maquinico, uma espécie de ciborgue fascista ao modo de Philip K. Dick: “parecía estar ahí para hacer reales todos los delirios paranoicos. Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna. Elena pensó que el hombre era un imán donde se incrustaban las limaduras de hierro del alma.”⁸ (PIGLIA,

7 O Doutor Arana também é citado no relato “La nena”, os pais de Laura a teriam levado até ele em busca de uma cura. Mas o pai da menina prefere seguir sua intuição na busca de uma cura em lugar das terapias de eletrochoque administrada por Arana.

8 A comparação aqui com um imã remete ao capítulo XIII de *The Life of Oscar Wilde* de Hesketh Pearson

1992, p. 69). Arana é, ainda, uma referência ao general Arturo Ossório Arana, ministro do exército argentino no momento do levantamento cívico-militar peronista de 1956 como resposta a Revolución libertadora, que havia derrocado Juan Domingo Perón meses antes. O levante de 1956 é o tema de Operación masacre (1957) de Rodolfo Walsh que narra o fuzilamento ilegal de diversas pessoas acusadas erroneamente de ter participado do golpe. A conclusão sobre os fuzilamentos é bastante clara para Walsh:

Se trata en suma de un vasto asesinato, arbitrario e ilegal, cuyos responsables máximos son los firmantes de los decretos que pretendieron convalidarlos: generales Aramburu y Ossorio Arana, almirantes Rojas y Hartung, brigadier Krause. (WALSH, 2000, p. 92)

Não nos esqueçamos ainda que além da importância histórica e literária da perseguição aos peronistas iniciada no período, o fato tem também uma relevância fundamental na vida de Piglia. Sabemos que tal perseguição ocasionaria a prisão de seu pai e a posterior mudança da família. Não é em vão que, entre as pouquíssimas intervenções de Emilio Renzi em *La ciudad ausente*, encontre-se a referência à história de seu pai como ferrenho defensor de Perón. Em outras palavras, podemos dizer que a história do desenvolvimento de uma escrita da máquina de Macedonio é a história do processo criativo de Piglia. Por conseguinte, a imagem de Piglia sentado em meio a llanura do deserto argentino rumo a uma nova vida enquanto escreve em seu diário⁹ –ao menos é o que Piglia parece estabelecer como sua ficção de origem– reverbera na imagem de Macedonio atravessando esse mesmo deserto rumo

reunido por Borges, em parceria com Bioy Casares, no livro *Cuentos breves y extraordinarios* (1955).

9 Em diversas vezes, em entrevistas e textos, Piglia reforça que se não houvesse começando a escrever seu diário, nunca teria sido um escritor.

à criação de sua máquina narrativa. “La historia empieza em 1956, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires” (PIGLIA, 1992, p. 112), afirma a personagem Ana ao narrar a história da chegada do engenheiro ao pequeno povoado no qual se encontraria com Macedonio.

La ciudad ausente é uma máquina de mesclar histórias e personagens, sejam eles reais ou não. Se o “discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión” (PIGLIA, 2001a, p. 10), Piglia responde absorvendo o real na ficção fazendo-o prosperar em novos contextos. A relação real/irreal é substituída pela relação possível/impossível na ficção pigliana. “Los nudos blancos” é uma engrenagem fundamental no funcionamento da máquina polifacética de Macedonio-Piglia. “Los nudos blancos” funciona como uma espécie de síntese da história central do romance, se *La ciudad ausente* é como uma matrioska, esse é o relato mais interno; nele, temos acesso ao delírio de Elena presa na clínica de Arana.

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. (Sólo tenía que proteger el nombre de un hombre al que ahora llamaría Mac. Cualquiera otra cosa, incluida la verdad, sería una invención en la que guarecerse para mantenerlo a salvo.) (PIGLIA, 1992, p. 70).

A estrutura do relato, assim como a paranoia de Elena, é de sobreposições e transferências. “Los nudos blancos” funciona como uma versão microscópica do romance, faz referência a relatos anteriores como “la mujer en el Majestic” (PIGLIA, 1992, p. 77) ou o “mapa del infierno de Dante” (PIGLIA, 1992, p. 82) –uma referência ao relato “La grabación” que é entregue a Junior por Ren-

zi¹⁰. “Los nudos blancos” também antecipa um relato posterior intitulado “La isla” que é uma referência a “isla de Finnegans”, a máquina transforma Finnegans Wake em uma comunidade utópica perdida em uma ilha, questão que abordarei mais adiante. O objetivo de Elena no relato, além de proteger Mac (que pode tanto ser uma abreviação Macedonio como uma referência a Junior Mac Kensey), é fugir rumo à ilha junto com outro interno chamado Tano¹¹ (um rosarino que se internou para fugir dos militares). No jogo de espelhos que é “Los nudos blancos” Elena se encontra presa na clínica de Arana enquanto mentalmente estaria em fuga e se deslocando pela cidade em companhia de Tano, com o objetivo de descobrir a localização da ilha. Em meio ao delírio de fuga, Elena e Tano encontram o museu no qual está a máquina:

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. El Tano la abrazaba en la sala de un Museo. Vio la réplica del escenario iluminado con Molly Malone cantando con voz de gata el coro de Ana Livia Plurabelle (PIGLIA, 1992, p. 80).

Aqui novamente a referência é Borges, trata-se de uma alusão a “El Aleph”. Como

10 “La grabación” é um relato que se apresenta como testemunho dos assassinatos cometidos pela ditadura, o protagonista é um peão de uma fazenda que, certo dia, ao tentar salvar um bezerro que havia caído num poço descobre vários corpos no mesmo local: “Esto es como el infierno del Dante” (PIGLIA, 1992, p. 36), ou ainda: “Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (PIGLIA, 1992, p. 39).

11 No contexto argentino a palavra tano é utilizada para referir-se a italianos ou descendentes de italianos.

sabemos, para Piglia o conto de Borges parece uma versão “microscópica del Museo” (PIGLIA in FERNÁNDEZ, 1996, p. 519). Nesta citação extremamente densa em referências –não seria exagero denominá-la barroca pela intensidade e densidade de elementos– a estrutura do parágrafo é basicamente uma paródia do momento em que o protagonista do conto de Borges vê o aleph no porão da casa em que morava Beatriz Viterbo, agora em posse de Carlos Argentino Daneri:

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. 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 [...]. (BORGES, 2007, p. 753)

O que organiza o relato tanto no conto de Borges, quanto no romance de Piglia é o verbo “ver” que serve para enumerar aquilo que seria, segundo o narrador de “El Aleph”, simultâneo e superposto. Uma das características da literatura borgeana é justamente a classificação, daí sua fascinação pela enciclopédia britânica; isto posto, é possível entender também “El Aleph” como uma forma de pôr o mundo em ordem. No entanto, se para Borges é o mundo inteiro que cabe em um pequeno ponto, no romance de Piglia as referências são mais modestas e, em boa medida, internas ao próprio romance. O “hombre pulsando una guitarra” é Macedonio Fernández, os “dos gauchos” pode ser uma referência El gaucho Martin Fierro, mais especificamente referindo-se ao final da primeira parte com a partida de Fierro e Cruz rumo a sua vida como párias entre os índios; “Molly Malone cantando con voz de gata el coro de Ana Livia Plurabelle” é uma referên-

cia ao *Finnegans Wake* aqui transformado na ilha de Finnegans, habitada originalmente por uma mulher máquina chamada Ana Livia Plurabelle, uma mescla de *Finnegans* com *L'Ève future* (1886) de Auguste Villiers de L'isle-Adam. O ponto central de "Los nudos blancos" está descrito no próprio título, ou seja, a ideia de que existiram "nós" na matéria vivente que registrariam a história comum da vida na terra e uma linguagem comum da humanidade.

Hay que actuar sobre la memoria -dijo Arana-. 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. (PIGLIA, 1992, p. 74)

Haveria uma relação direta entre a experiência e os "nudos blancos". Tais nós seriam, portanto, a condensação de uma experiência gravada como código. Entendendo que a máquina é literária, tal código se encontraria encriptado no texto literário. Nesse sentido, a excripta de Piglia é a encriptação da experiência, mas também sua descricção para uso pessoal. Tal concepção seria também uma herança falkneriana presente na escrita de Piglia. Segundo Piglia, a noção de experiência para Faulkner indica que os fatos sempre surgem filtrados, ou seja, os acontecimentos nunca são diretos e quando chegam já foram interpretados por relatos de outros, por versões incertas, por vezes que chegam do passado e também por livros, conclui então: "hay que leer la literatura con fe, es decir como un modelo de la vida, como un oráculo personal. Y eso han sido los libros de Faulkner para muchos de

nosotros: formas de la experiencia, acontecimientos importantes en la vida personal" (PIGLIA, 2001a, p. 129). Para Piglia a experiência é indiscernível de sua elaboração. Trata-se, como no relato "La nena", de criar uma linguagem (literária) de acordo com sua experiência de mundo. Mas em Piglia há uma preocupação política evidente, como em Walsh. E, nesse sentido, "la política aparece como un efecto de la búsqueda de experiencia, del intento de escapar de un mundo cerrado" (PIGLIA, 2013, p. 126). É isso que busca máquina narrativa de Piglia-Macedonio; não se trata apenas de contar histórias cada vez mais rebuscadas do ponto de vista estético, o objetivo é contrapor a máquina literária à máquina paranoica do estado:

Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es 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. Por eso me gusta el modo en que Richter se infiltró en el Estado argentino, infiltró su propia imaginación paranoica en la imaginación paranoica de Perón y le vendió el secreto de la bomba atómica. Sólo el secreto, porque la bomba jamás existió: sólo el secreto, que como era un secreto no se podía revelar. Claro que ahora, después de años y años de tortura sistemática, de campos de concentración destinados a hacer trabajar a los arrepentidos en tareas de información, han triunfado en todos lados y nadie se los va a infiltrar, sólo es posible crear un nudo blanco y empezar de nuevo. No queda nada, nada de nada, sólo nosotros, para resistir, mi madre y yo, esta isla y la máquina de Macedonio. Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa, me entiende, joven, dijo Russo, nada, sólo el rastrojo, el campo seco, las marcas de la escarcha. Por eso la quieren desactivar. Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que

había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO. (PIGLIA, 1992, p. 152)

Para pensar tal questão é fundamental regressar a Foucault para quem a principal diferença entre a sociedade penal (que predominou até o século XVIII) e a sociedade disciplinar (iniciada no século XX) seria a transformação do inquérito em vigilância, cujo objetivo é estabelecer um saber virtual sobre o indivíduo. O modelo panóptico pensado por Foucault, não mais aplicado unicamente às prisões, mas sim às fábricas, escolas, entre outras instituições, operaria por um duplo movimento de internamento e controle. É Deleuze quem dá continuidade à ideia de Foucault sobre a chamada sociedade da disciplina sustentando que esta teria sido substituída pela sociedade de controle. Para Deleuze já não seria necessário um local de sequestro e reclusão, pois qualquer lugar se transforma em local de reclusão permanente, estendendo o controle aos domicílios.

Jacques Derrida iria um pouco além ao afirmar que Kant destrói o direito social a favor do direito público, acabando com o direito de guardar para si ou dissimular algo em favor de uma ideia de sociedade. Derrida afirmaria que, em nome da moral pura, ele insere a polícia em todos os lugares. O filósofo franco-argelino lembra que ao ser questionado por Benjamin Constant, se deveria entregar um amigo em favor da verdade, Kant responde: “c’est ‘oui’, il faut dire la vérité, même dans ce cas, et donc risquer de livrer l’hôte à la mort plutôt que de mentir”. (DERRIDA, 2013, p. 67). Com Derrida podemos afirmar que antes ainda do panóptico, Kant já havia proposto uma forma mais eficiente de controle, o da polícia dentro dos corpos.

A ideia de um “estado mental” proposta por Russo em *La ciudad ausente* está de

acordo com a transformação de um controle físico em controle dos corpos e também controle mental. O avanço da inteligência artificial e dos algoritmos aplicados à internet, sinalizam um objetivo cada vez mais evidente de influenciar as opiniões, gostos e costumes das pessoas. Além do efeito de tais avanços para o capitalismo e o sequestro cada vez maior de qualquer resistência lógica do consumo, evidencia-se também o sequestro das democracias em todo o mundo apoiado nessa lógica pois, como sabemos, os discursos de ódio geram mais engajamento nas redes do que a busca pelo conhecimento. Some-se ainda a ficcionalização do real, como afirma Piglia em entrevista de 1984: “La Argentina de estos años 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 opresión.” (PIGLIA, 2001a, p. 11). O “de estos años” pode muito bem aplicar-se ao contexto atual, não só na Argentina, mas ao redor de todo mundo. Nesse contexto qualquer pessoa é um potencial estrangeiro em seu próprio país, um exilado em potência.

La question revient donc. Qu’est-ce qu’un étranger ? Qui serait une étrangère ? Ce n’est pas seulement celui ou celle qui se tient à l’étranger, à l’extérieur de la société, de la famille, de la cité. Ce n’est pas l’autre, le tout autre qu’on relègue dans un dehors absolu et sauvage, barbare, préculturel et préjuridique, en dehors et deçà de la famille, de la communauté, de la cité, de la nation ou de l’État. Le rapport à l’étranger est réglé par le droit, par le devenir-droit de la justice. Ce pas nous ramènerait en Grèce, près Socrate et d’Œdipe, s’il n’était déjà trop tard (DERRIDA, 2013, p. 67).

No caso de Piglia é bastante evidente em seus diários sua sensação de exilado, es-

pecialmente, durante o período da ditadura argentina. Mesmo que nunca tenha abandonado o país, Piglia viu de perto o avanço cada vez mais sombrio da catástrofe que se abateu sobre o país naqueles anos. Além de ter amigos assassinados e muitos outros exilados, teve que se mudar frequentemente de casa para despistar a vigilância constante.

La espera es el infierno y tiene la estructura de la paranoia, todo se llena de signos, la realidad no me ayuda, por momentos pienso que todos los que cruzo en la ciudad son asesinos en potencia. Malos pensamientos que no me dejan pensar. La espera pura: escucho el ascensor y pienso que vienen a buscarme. (PIGLIA, 2017, p. 105)

É essa mesma estrutura paranoica que invade seus dois primeiros romances. Pois para Piglia uma narrativa (conto ou romance) sempre conta duas histórias, uma é a história contada e a outra a história sobre a história, ou seja, seu processo criativo:

Wittgenstein: “Mi trabajo consiste en dos partes: lo expuesto en él, más todo lo que no he escrito, y es esta segunda parte precisamente la más importante.” Buena definición de la novela que estoy por publicar: la política en esta situación es lo que no puede ser dicho. (PIGLIA, 2017, p. 135)

E, nesse contexto, a “cidade ausente” é também uma história e uma escrita ausente, uma história espectral que, mesmo que não seja narrada diretamente, assombra a história de Junior e a máquina de Macedonio. Nesse sentido, o título de seu primeiro romance também se faz presente e a literatura surge como uma máquina artificial que permite respirar nesse contexto opressivo e violento da ditadura.

Anoche soñé con Perón, él estaba vivo, yo lo visitaba y trataba de convencerlo de que

empujara a Balbín hacia una oposición más clara. En el sueño yo pensaba: ¿cómo no se dan cuenta de la importancia que tiene el hecho de que Perón esté vivo para enfrentar a la dictadura? Ésos son mis sueños políticos: los muertos aparecen vivos, de vez en cuando me encuentro con Elías, con Rubén, o con Rodolfo W[alsh]. (PIGLIA, 2017, p. 125)

“Sólo es posible crear un nudo blanco y empezar de nuevo” (PIGLIA, 1992, p. 152), afirma o Russo. Ou seja, retornar ao mito, a uma experiência originária e, a partir dela construir/reconstruir uma memória coletiva através da literatura; conjurando os mortos no processo para que falem e façam o passado respirar: “A tous les niveaux d’organisation de la vie, c’est-à-dire de l’économie de la mort. Tout graphème est d’essence testamentaire. Et l’absence originale du sujet de l’écriture est aussi celle de la chose ou du référent” (DERRIDA, 1974, p. 100, grifo do autor). Por conseguinte, o grafema se apresenta como a prótese que se afiança no lugar de uma ausência, ocupando o lugar do morto. A excripta de Piglia é, portanto, o lugar no qual se encontram encriptados os espectros que o escritor deverá conjurar. Talvez um dos pontos mais interessantes nesse caso seja pensar como a excripta maquínica de Piglia-Macedonio incorpora também Borges no processo: “cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas” (PIGLIA, 1992, p. 152). Não se trataria apenas de assinalar a ideia de Borges como herdeiro de Macedonio –algo que, de fato, Piglia enfatizou durante toda sua vida¹²–, mas a ironia de pensar os contos de

12 A respeito da herança macedoniana Borges sempre foi ambíguo. Ainda que tenha dito: “Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No

Borges como produtos da máquina subversiva de Macedonio. Fazendo tal associação e, logo na sequência, uma referência à Guerra das Malvinas, o que ressalta ainda mais o que poderíamos definir como uma tentativa de politização da literatura borgeana. Mas também há outro escritor incorporado à máquina, Roberto Arlt. Não há nenhuma referência ao nome de Arlt no romance, mas sim a seus personagens e passagens de seus livros, as duas primeiras acontecem no museu. Ao visitar as salas do museu, Junior vê entre outras miniaturas e pinturas relativas aos relatos da máquina, uma representação do vagão no qual se matou Erdosain (personagem de *Los lanzallamas* (1931)). Logo na sequência Fuyita se refere a “rosa de cobre” idealizada por Erdosain: “¿Ha visto la rosa azul? [...]. Hay que usar hielo líquido y nitrato de plata. Primero fue la rosa de cobre, pero ahora ya no se consiguen, esta quinta ha sido clausurada varias veces por la policía” (PIGLIA, 1992, p. 67). Trata-se de um método criado por Erdosain através do qual uma rosa comum se transforma em uma rosa de cobre. Tal rosa seria uma espécie de horizonte utópico com a qual ele busca uma saída para sua vida miserável, um invento inútil, mas com o qual almeja conseguir alguma notoriedade e dinheiro. No entanto, a referência feita por Piglia é coerente pois no caso de Arlt também se trata da transformação de algo vivo em mecânico, como a máquina de Macedonio. Em abril de 1970, Piglia escrevia em seu diário: “todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (PIGLIA, 2016, p. 153). Tal objetivo de unir Borges e Arlt já se anuncia em *Respiración artificial*, mesmo traçando substanciais diferenças en-

imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble. (BORGES, 1952, p. 145). “Macedonio no está en los libros que ha escrito; los libros son inferiores a él. Más que leerlo, a Macedonio había que conocerlo.” (BORGES in PIGLIA, 1985)

tre ambos¹³, Renzi defende a ideia de que no conto “El informe de Brodie” Borges faz uma homenagem a Arlt. Ou seja, a ideia é que Borges parece reconhecer a relevância da Arlt na literatura argentina.

O sequestro da literatura borgeana pela máquina de *La ciudad ausente* é uma espécie de solução *Deus ex machina* para o conservadorismo de Borges e o mesmo podemos dizer de sua união com Arlt. Piglia aprofunda a união entre ambos escritores, agora como se os textos de ambos fossem escritos pela máquina narradora. Mas o sentido da expressão greco-latina deve aqui ser pensado também pela ideia do “ex” como saída e deslocamento. Deus seria o que sai da máquina, mas também aquilo que se desloca através dela, uma espécie de código fonte como seria a ideia dos “nudos blancos”. Como toda máquina, a de Macedonio-Piglia trabalha com códigos, não há uma transmissão direta de fluxos (influência), mas uma comunicação de códigos que se entrelaçam e se reajustam, modificando-se uns aos outros. Sendo assim, o *Deus ex machina* da máquina de Piglia não está relacionado ao desenlace, mas ao próprio nó narrativo. Deus está no nó: “los nudos blancos habían sido, en el origen, marcas en los huesos. El mapa de un lenguaje ciego común a todos los seres vivos. El único rastro de ese idioma original eran los signos dibujados en el caparazón de las tortugas marinas.” (PIGLIA, 1992, p. 84)

Os “nudos blancos” seriam uma espécie de engrenagem fundamental da máquina literária, seu mito originário. A descrição do narrador do que seriam os tais nós encontra relação com a viagem de Piglia a China em 1974 e seu encontro com o escritor chinês

13 Em *Respiración artificial* Renzi afirma que “Borges es un escritor del siglo XIX” (PIGLIA, 2001b, p. 119) e, sobre Arlt, “el que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX. (PIGLIA, 2001b, p. 121).

Kuo Mo-jo que, entre outras coisas, explica que: “el carácter chino wen significa a la vez los rasgos, las vetas —de la piedra, de la madera—, las huellas de las patas de las aves, los tatuajes, el dibujo en los caparazones de las tortugas, pero también la literatura, dice como si despertara.” (PIGLIA, 2016, p. 301). Ainda que a enumeração sobre o significado da palavra chinesa se pareça, à primeira vista, a aleatória categorização dos animais da enciclopédia chinesa do conto “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges, essa relação é apenas aparente. Há aqui uma ligação clara entre os significados de wen e ela remete ao traço e aos vestígios. Como um detetive que segue as pegadas e evidências mínimas para encontrar o criminoso, o escritor deve perseguir os traços que mais lhe interessam no universo quase infinito da literatura. Os nós estariam compostos de elementos primordiais que só ganhariam sentido ou significações possíveis ao serem reunidos em conjunto. A viagem de Piglia à China em 1974 surge para ele como um refúgio ante a censura e a violência já escancarada com um aparato de repressão institucionalizado através da Triple A. Meses antes de partir, Piglia escreve em seu diário: “mi viaje próximo a China es para mí un punto de fuga. Por un lado, me retiro explícitamente de la zona de conflicto de mi vida actual. Por otro lado, para mí es como ir a la Luna” (PIGLIA, 2016, p. 277). China é para Piglia nesse momento como uma ilha desconhecida a ser explorada. E das ilhas nascem os mitos que a literatura busca reconfigurar. A referência a uma ilha (a ilha de Finnegans em *La ciudad ausente*) não é involuntária, como lembra Piglia no documentário *Macedonio Fernández* (1995) -com roteiro do próprio Piglia e direção de Andrés Di Tella- trata-se de mais um projeto macedoniano. No final do século XIX, com alguns amigos, entre eles o pai de Borges, Macedonio tentou criar uma comunidade anarquista em uma ilha.

Tengo la certeza de que toda la obra de Macedonio puede ser leída como una especie de archivo de esa sociedad perdida. Como si Macedonio hubiera sido el cronista de esa sociedad futura, a la que él de hecho siempre volvía para buscar nuevos testimonios y toda su obra es en un cierto sentido de una versión fragmentada de lo que era ese universo. Del que, en un sentido, él era, al mismo tiempo, el cronista, el testigo y el héroe. Y me parece entonces que si uno lo imagina en esas piezas aisladas de pensión que funcionaban como una especie de isla mínima, escribiendo con esa letra que los años variaban que iban modificándose escribiendo la crónica de ese lugar perdido, tratando en algún sentido de rescatar la fuerza de la ilusión. Hay una frase de Macedonio que me parece condensar toda esta noción, dice macedonio en una carta a Borges: “Emancipémonos de los imposibles, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay y peor aún, que no puede haber”.¹⁴

Ao falar sobre Macedonio, Piglia parece estar falando de seu romance e também de si mesmo. No segundo volume de seus diários, que vai de 1968 a 1975, Piglia faz referência por diversas vezes ao desejo de se isolar em uma ilha no Tigre:

Voy por la ciudad con una lámpara de pie metálica al hombro. Trato de volver al relato de Pavese, busco la sintaxis y el tono. A las dos horas de empezar, viene David [Viñas] y desde ese momento ya no puedo concentrarme. Ideas de fuga al Tigre, a una isla, al campo, a un pueblo de provincia, a un hotel, una habitación anónima en el centro de la ciudad, pasar una o dos semanas aislado, sin interrupciones, escribiendo. (PIGLIA, 2016, p. 231)

A relação entre ambos fragmentos é tão evidente que inclusive o quarto de pen-

14 O fragmento é uma transcrição de uma parte da fala de Ricardo Piglia no documentário *Macedonio Fernández*. Trata-se de um filme dirigido por Andrés Di Tella com roteiro de Ricardo Piglia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XfkbGkwzpq8&t=621s>> Acesso: 19 mar. 2024.

são aparece como uma espécie de ilha na qual o escritor pode se isolar para escrever. No último volume de seus diários, ao se referir a *Respiración artificial*, Piglia afirma: “entre dos mundos igualmente próximos y lejanos: mis encuentros con Elías y Rubén, víctimas de la dictadura, y una novela escrita en una isla desierta” (PIGLIA, 2017, p. 107). Gilles Deleuze em “Causas e razões das ilhas desertas”, publicado em *A ilha deserta e outros textos* (2002), compara a ilha a um ovo, comparação que o remete à partenogênese como elemento fundamental nas mitologias sobre a ilha deserta, na maioria das vezes constituídas de comunidades exclusivamente femininas. Dessa forma, a ilha está associada a um segundo nascimento:

A ideia de uma segunda origem dá todo seu sentido à ilha deserta, sobrevivência da ilha santa num mundo que tarda para recomeçar. No ideal do recomeço há algo que precede o próprio começo, que o retoma para aprofundá-lo e recuá-lo no tempo. A ilha deserta é a matéria desse imemorial ou desse mais profundo. (DELEUZE, 2008, p. 22.)

É no exílio, no emergir dessa ilha à deriva, como uma Atlântida que surge em meio ao Tigre argentino, que ocorrerá o segundo nascimento. O nascimento de uma cidade ausente, ou melhor, que não termina de se ausentar, na qual não existem certezas ou estabilidade nas coisas e na própria linguagem. Na ilha foi onde se descobriu os “nudos blancos”, uma ilha povoada por pessoas de todos os lados, ingleses, irlandeses, russos, “perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos” (PIGLIA, 1992, p. 123), lugar onde “se pueden escuchar todas las voces; nadie llega o el que llega no quiere volver. Porque allí están refugiados los muertos” (PIGLIA, 1992, p. 123). Sendo assim, Piglia não só recria a ilha utópica de Macedonio, como estabelece uma

ponte entre Macedonio e Joyce; é também uma forma de reivindicar o lugar de Macedonio não só na literatura argentina¹⁵, mas agora também universal, como precursor de Joyce.

Por eso he de volver a la ciudad de los tres tiempos y a la bahía donde reposa la mujer de Bob Mulligan y al Museo de la Novela donde está el Finnegans, solo en una sala, en una caja negra de cristal. También yo voy a cantar en la taberna de Humphry Earwicker, golpeando el puño contra la madera de la mesa y tomando cerveza, una canción que habla del pájaro tuerto que vuela sin parar sobre la isla. (PIGLIA, 1992, p. 141)

É bastante clara a ideia de que o Finnegans está contido no Museo de la Novela. O Museo de la novela como o Finnegans são laboratórios literários que se convertem em experiências de leituras não convencionais. Ainda que o texto aparente uma unidade, ela é ilusória pois, como um rio, ele flui em fluxos múltiplos e ramificações, arrastando restos e fragmentos no processo. O exercício de ler o Finnegans a partir do Museo é bastante promissor, principalmente levando em conta a ideia do “lector salteado” de Macedonio, ideia precursora das principais renovações literárias do século XX.

Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria. (FERNÁNDEZ, 1996, p. 119)

O leitor salteado de Macedonio é, por excelência, o leitor do Finnegans de Joyce. O estilo desarticulado do romance, composto

15 No documentário Macedonio Fernández, Piglia afirma: “Pienso que la literatura argentina es Macedonio Fernández”.

por uma linguagem enlouquecida como a de Lucia Joyce, deve ser lido sem a pretensão de uma completude, pois os sentidos são provisórios, fragmentários e sem linearidade.

Na ilha, a língua é instável, modifica-se constantemente em ciclos descontínuos que reproduzem a maioria dos idiomas conhecidos; sem que exista, no entanto, uma consciência responsável por tal mudança. Os habitantes podem falar inglês durante alguns meses ou anos até que um dia comecem a falar latim, gaélico, espanhol, etc. No último volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, referente a setembro de 1980, Piglia escreve:

Habría que imaginar que toda la humanidad ha hablado desde siempre un mismo lenguaje, pero que esa lengua ha sido distinta en cada época, como si sucesivamente se hubiera hablado el arameo, el griego, el latín, el italiano, el inglés. Cada época tendría su lenguaje propio que sería universal. Supongamos ahora que ese lenguaje no es fijo: hace falta encontrar la palabra cada vez que se quiere definir un objeto. Esa definición puede cambiar si alguien demuestra que su nueva expresión es más ajustada al objeto. Esa situación produce cierto desorden. Los filósofos construyen explicaciones. Platón, por ejemplo, dice que las designaciones verdaderas de los objetos reales están en el Topos Uranus: allí cada cosa tiene la palabra que le corresponde. Luego, alguien dice que en verdad Dios es el único que conoce la designación correcta de todo y sólo la fe permite acceder a los nombres verdaderos. Por su parte, Hegel dirá que el Espíritu Absoluto va desarrollándose en la Historia en un devenir cuyo ejemplo es la incertidumbre de los nombres. En cambio, los científicos deciden que para evitar la incertidumbre se debe numerar cada cosa existente y que esa nomenclatura matemática debe pasar a ser el lenguaje. Se olvidan así del lenguaje común e inventan un lenguaje artificial y verdadero. Muy bien, pero ¿quién lo habla? (PIGLIA, 2017, p. 130)

Mais uma vez fica evidente que algumas das ideias centrais de *La ciudad ausente* já estavam sendo elaboradas por Piglia muito antes da publicação do romance. Mas além disso, do ponto de vista linguístico e, portanto, também literário e filosófico, a ideia de Piglia é a exacerbação de processos reais no desenvolvimento das línguas. Sabemos que as línguas evoluem a partir de algumas raízes comuns. Além disso, no que se refere a questão de Deus como conhecedor da verdadeira língua, cabe mencionar que se trata de uma questão chave para Derrida em *De la grammatologie* (1967) onde desenvolve uma crítica ao fonocentrismo e ao logocentrismo; o império da metafísica (a ideia de um sentido originário presente no logos e na verdade) é submetida por Derrida a processos de deslocamento e inversão que desmontam categorias supostamente estáveis do pensamento ocidental, em cujo centro está a transubstanciação de princípios religiosos. O que faz Piglia ao imaginar uma sociedade consciente da instabilidade da língua e de ideias como identidade e pátria, é propor um ideal utópico de consciência comunitária da fragilidade da própria existência, de uma existência exilada. É a partir consciência de tal fragilidade que Piglia pode construir seu mundo literário.

A única fonte escrita na ilha é o *Finnegans Wake*, considerada por muitos como um livro sagrado porque sempre é possível lê-lo independente do estado em que a língua se encontra. A ilha de Macedonio-Joyce-Piglia é o lugar por excelência dos mortos, perseguidos e exilados:

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.") Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer, pero ningun-

no sabe cuándo volverá a estar ahí. “Así surge en el mundo (le han dicho a Boas) algo que a todos se nos aparece en la infancia y donde todavía no ha estado nadie: la patria.” Definen el espacio en relación con el río Liffey, que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa el lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo. El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo. (PIGLIA, 1992, p. 128)

psíquica que a preceda. (AGAMBEN, 2005, p. 58)

Para Agamben, a infância instaura uma cisão entre língua e discurso que caracteriza a linguagem humana. É somente porque existe infância e diferença entre língua e discurso que existe a história. Nesse contexto, o *Finnegans* seria uma espécie de simulação do fluxo caótico da relação entre infância e linguagem. É justamente dessa mística da linguagem contida no *Finnegans* que Piglia parece querer apropriar-se transformando-o em livro místico para os habitantes da ilha.

Todos são estrangeiros na ilha pois as fronteiras são instáveis e a língua não é fixa, ambas são fluidas como o rio Liffey. A ilha é o lugar do literário. Assim como Macedonio e sua experiência da criação de uma comuna anarquista, a ilha é o arquivo do qual Piglia faz emergir sua excripta, cujas fronteiras “se conjugam como os tempos de um verbo”. O capítulo “A ilha” mostra as engrenagens fragmentárias da máquina desejante de Piglia, um diminuto Livro das Mutações composto de séries e variações definidas pela contingência da leitura: “La mutación ha ganado las formas exteriores de la realidad. ‘Lo que todavía no es define la arquitectura del mundo; piensa el hombre, y desciende a la playa que rodea la bahía. ‘Se ve ahí, en el borde del lenguaje, como la casa de la infancia en la memoria’” (PIGLIA, 1992, p. 130). Como afirma Giorgio Agamben:

A ficção de origem de Piglia se consolida com a publicação de *La ciudad ausente* e a criação de sua máquina narrativa. Ao construir uma genealogia da literatura argentina e nela posicionar sua obra, Piglia une a erudição e o europeísmo, mas também o exílio e a politização da arte em um mesmo projeto literário. Uma das obsessões de Piglia e de outros escritores de sua geração é a ideia de criar uma linguagem; não se trata de estilo, mas de uma busca incessante que não acaba sendo uma fórmula adquirida pela destreza narrativa e pela repetição de códigos da tradição literária dominante, mas sim de um movimento crítico constante. Uma referência fundamental que marca a geração de Piglia nesse sentido é Bertold Brecht:

Pois se pode, por certo, tentar substancializar uma in-fância, um «silêncio» do sujeito por meio da ideia de um «fluxo de consciência» intangível e irrefreável como fenômeno psíquico originário; mas quando se quis dar realidade e captar esta corrente originária dos *Erlebtrisse*, isto apenas foi possível fazendo-a falar no «monólogo interior», e a lucidez de Joyce consiste precisamente em ter compreendido que o fluxo de consciência não possui outra realidade senão a «monólogo», e obviamente, portanto, de linguagem: por isso, em *Finnegan's wake* [O despertar de Finnegan], o monólogo interior pode ceder o lugar a uma absolutização mítica da linguagem além de toda «experiência vivida» e de toda realidade

Por otro lado la literatura es un frente particular de la lucha de clases: también en el interior de ese campo es preciso definir una posición revolucionaria. Un ejemplo de esto es la teoría del efecto de distanciamiento: el teatro libra una lucha específica contra los modos de representación cristalizados en la escena burguesa (identificación, ilusión, mimesis, etc.). Para Brecht actuar políticamente significa también crear un nuevo lenguaje artístico, rechazar los presupuestos de la retórica burguesa (“La nueva producción no pretende satisfacer a la vieja estética sino destruirla”). La práctica brechtiana tiene siempre su momento semántico: desmontar las convenciones y

los códigos lingüísticos impuestos como naturales y eternos por las clases dominantes es un modo de hacer ver la coherencia entre un sistema de signos artísticos y un sistema ideológico de comportamientos y de juicios. Para Brecht modificar los procedimientos que regulan la producción. (PIGLIA, 1975, p. 08)

Ou seja, conforme a leitura de Brecht feita por Piglia, trata-se justamente do rompimento com a tradição burguesa, daí a importância de Arlt como autor de uma literatura “perversa”. Por isso Brecht e o conceito de *ostranenie* (estranhamento/singularização), criado pelo formalista russo Viktor Chklovski são tão importantes em *Respiración artificial*. Tardewski afirma que o distanciamento brechtiano teria surgido após o contato de Brecht com o conceito. Antes de dar continuidade, no entanto, é importante lembrar Chklovski e o conceito de *ostranenie*:

O objetivo da arte é dar sensação de objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1976, p. 45)

Contra-pondo-se as ideias do crítico ucraniano Aleksandr Potebnia para quem a arte seria um pensamento ajudado por imagens, reforçando certa concepção aristotélica da mimesis, Chklovski prefere pensar a arte como estranhamento dos objetos e, porque não, do mundo. É Tardewski quem une a *ostranenie* com o distanciamento:

Pero retomando lo que le decía, esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres. Paradójicamente

es al mismo tiempo la mirada del turista, pero también, en última instancia, la mirada del filósofo. Quiero decir, digo, que en definitiva la filosofía no es más que eso. Se constituye así, digamos desde Sócrates. ¿Qué es esto? ¿No? La pregunta de Sócrates. Un fracasado, no todos, claro, cierta clase especial de fracasado ve todo, continuamente, con ese tipo de mirada. Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso. Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenían para mí un encanto demoníaco. Estaba convencido de que esos individuos eran los que ejercían, digo, la verdadera función de conocimiento que siempre es destructiva. (PIGLIA, 2001b, p. 144)

No segundo volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia traduz *ostranenie* como “distanciamento” ao escrever sobre Tolstói e afirmar que o escritor russo teria se desprendido literariamente de uma versão alegorizante, inspirada no Antigo testamento, para uma “lectura distanciada (‘racional’)” (PIGLIA, 2016, p. 44). É precisamente esse olhar de estranhamento que encontramos em Piglia, trata-se de um compromisso com o pensamento crítico e extemporâneo. Piglia é responsável para com a herança literária argentina, ele nomeia e faz jus a ela, mas também para com tudo o que seja estranho a ela e a si mesmo. Para romper com a tradição se faz necessário antes conhecê-la e compreender seus códigos. Piglia não renega a tradição, mas a sequestra e transforma através de sua excripta. O exemplo mais claro desse trabalho é o que faz com Borges, quando ele une Borges e Arlt através de sua máquina narrativa está também politizando Borges e transformando-o algo diferente. Repetir para variar é uma das máximas da literatura de Piglia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. Macedonio Fernández. Sur. p. 145-147, n. 2019-210, Buenos Aires, 1952.

BRECHT, Bertold. *Dialogos de refugiados*. Madrid: Alianza, 1994.

CHKLOVSKI, Victor et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi, entre outros. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Tomo 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 2013.

_____. *De la Gramatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Nanterre: ALLCA XX, 1996.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001a.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *La isla de Finnegans. El péndulo*. Ano 01, n. 02, p. 61-73, Buenos Aires, 1991.

_____. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Buenos Aires, Anagrama, 2015.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Buenos Aires, Anagrama, 2016b.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Buenos Aires, Anagrama, 2017.

_____. *Notas sobre Brecht*. Los libros. n. 40, p. 08, Buenos Aires, Abr. Mar. 1975.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001b.

WALSH J., Rodolfo. *Operación massacre*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2000.

Submissão: março de 2024.

Aceite: abril de 2024.