

INMIGRACIÓN Y PARANOIA. LA HISTORIA MULTICULTURAL DE LA ARGENTINA EN LA NARRATIVA DE RICARDO PIGLIA

IMMIGRATION AND PARANOIA. THE MULTICULTURAL HISTORY OF ARGENTINA IN THE NARRATIVE OF RICARDO PIGLIA

Camperos García, Karlin Andrés*

Universidad Nacional Exp. Sur del Lago “Jesús María Semprum”
Venezuela

Resumen

En la ciudad paranoica de Piglia, los extranjeros tienen acentos marcados y hablan un “idioma exótico” que, al igual que el discurso esquizofrénico, oculta mensajes, verdades que deben comprenderse o descifrarse y que son difíciles de expresar por su emisor. Para Borges, uno de los escritores referentes de la poética pigliana, la “ciudad criolla” es la ciudad de los cuchilleros y no “la ciudad paranoica llena de húngaros” que funciona como legado de la llegada de inmigrantes. El extranjero, en particular el inmigrante europeo, despierta persistentemente suspicacias en Borges y estas suspicacias identifican rasgos poéticos que se ven reflejados en la poética pigliana al menos en ciertas piezas literarias particulares. En este estudio, nos planteamos analizar los distintos rasgos poéticos utilizados por Ricardo Piglia para representar la multiculturalidad argentina resultante de las migraciones de la primera parte del siglo XX. Los estudios críticos de Josefina Ludmer en particular su concepto de “isla urbana” y su crítica sobre la ciudad y la violencia serán utilizados para nuestro estudio, entre otros trabajos de diferentes críticos y teóricos.

Palabras clave: inmigración, paranoia, ciudad, Piglia, Borges.

Abstract

In the paranoid city of Piglia, foreigners have strong accents and speak an “exotic language” that, like schizophrenic speech, hides messages, truths that must be understood or deciphered and that are difficult to express by their issuer. For Borges, direct referent of the Piglia’s poetics, the “Creole city” is a city of cutlers and not “the paranoid city plenty of Hungarians” that functions as a legacy of the arrival of immigrants. The foreigners, particularly the European immigrants, persistently arouse suspicions in Borges and these suspicions identify poetic features that are reflected in Piglia’s poetics at least in particular literary pieces. In this paper, we set out to analyze the different poetic features used by Ricardo Piglia to represent the Argentine multiculturalism resulting from the migrations of the first part of the 20th century. Josefina Ludmer’s critical studies, particularly her concept of “urban island” and her reviews of the city as a violent space, will be used for our study, among other works by different critics and theorists.

Keywords: immigration, paranoia, city, Piglia, Borges.

*Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana (2007). Candidato a Doctor en Letras de la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela). Profesor Asociado del Programa de Formación de Grado de Administración en Empresas Agropecuarias de la Universidad Nacional Experimental “Jesús María Semprum” en el área de lenguas instrumentales. Artículo de investigación incluido como parte de un capítulo en la tesis de doctorado titulada *Ficciones paranoicas: violencia y esquizofrenia en la obra narrativa de Ricardo Piglia*. E-mails: karlincamperos@gmail.com / camperosk@unesur.edu.ve

Finalizado: Zulia, Enero-2020 / **Revisado:** Marzo-2020 / **Aceptado:** Marzo-2020

Percibo cierto racismo en Buenos Aires y también, en algunos, la defensa de Martínez de Hoz. Los cerebros invadidos por la televisión, ella señala de qué se debe hablar: la televisión a color. Los trasplantes de corazón. El pase de Maradona. Nadie lee el diario pero todos se muestran muy informados. Los periodistas ocupan escena y son la autoridad intelectual del momento.

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

1. Witold Gombrowicz. El idioma de la desposesión

Ricardo Piglia dedica su ensayo “El escritor como lector”, incluido en su *Antología personal* (2014), a la llegada de Witold Gombrowicz a la Argentina y describe, entre anécdotas, el quehacer literario de este autor una vez que se queda a vivir en Buenos Aires. En este ensayo, Piglia refiere una conferencia que Witold Gombrowicz ofreció en Buenos Aires en 1947. La conferencia se tituló “Contra los poetas” y fue incluida por Gombrowicz *años después en su Diario*. Los austeros comienzos de Gombrowicz en Buenos Aires son referidos por Piglia con la aguda memoria y la “malicia habitual” de Borges: “A ese hombre, Gombrowicz, lo vi una sola vez. Él vivía muy modestamente y tenía que compartir la pieza, una azotea, con otras tres personas y entre ellas tenían que repartirse la limpieza del cubículo. Él les hizo creer que era un conde y utilizó el siguiente argumento: los condes somos muy sucios, con esa argucia consiguió que los demás limpiaran por él (Piglia, 2014, p. 84).

Borges duda, como la mayor parte de los que lo habían conocido, de la veracidad de la historia de Gombrowicz: “Ha empezado a anunciar a quienes puedan oírlo que es un escritor del nivel de Kafka, pero por supuesto todo el mundo piensa que es un farsante: nadie lo conoce, nadie lo leyó” (2014, p. 83). Sin embargo, al parecer, algunos escritores siguieron a Gombrowicz desde el principio, como refiere Piglia, entre ellos Carlos Mastronardi y Virgilio Piñera. Desde el plano discursivo, Piglia reseña lo que considera los detalles resaltantes de la conferencia

del autor inmigrante ese 28 de agosto de 1947: “Gombrowicz da esa conferencia en castellano, en ese castellano áspero, de gramática incierta, que hablará siempre. No da la conferencia en francés –lengua que conocía y hablaba fluidamente-, como era habitual en Buenos Aires” (pp. 84-85). Según Piglia, no dictar esa conferencia en francés parecía poco usual ya que numerosos intelectuales las ofrecían en ese idioma. Victoria Ocampo daba sus conferencias en francés y Roger Caillois, otro europeo en Buenos Aires, también las dictaba con gran éxito. Se trataba entonces de “Una conferencia dictada en castellano (...) por un escritor polaco desconocido, en una oscura librería de Buenos Aires” (p. 85).

En el ensayo “El escritor como lector” en el fragmento titulado “El castellano como lengua perdida”, Piglia refiere el castellano hablado por Gombrowicz como “el idioma de la desposesión” (p. 85). De esta manera, Piglia caracteriza el castellano de este autor polaco como un idioma aprendido en los márgenes: “en los bares del puerto, con los muchachos, con los obreros, los marineros que frecuentaba; una lengua que está más cerca de la circulación sexual y del intercambio con desconocidos” (p. 85). Este tipo de idioma, marginal y periférico, queda asumido por Gombrowicz “como una iniciación cultural, como una contraeducación” (p. 85) ya que según él le bastaba con unirse “espiritualmente con Retiro¹ para que el lenguaje de la cultura empezara a sonar[le] falso y vacío” (p. 85). Este idioma marginal, que “elige la inferioridad y la carencia como condición de enunciación”, es justificado por este autor extranjero en su conferencia

¹ Retiro es un barrio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que se encuentra al este de la ciudad. Está delimitado por la Avenida Córdoba y las calles Cecilia Grierson, Uruguay, Montevideo y Calle 10 y por el Río de la Plata. Limita con los barrios de Puerto Madero al sureste, San Nicolás al sur, Recoleta al oeste y con la zona portuaria al noreste. Retiro se caracteriza por ser un importante punto de conexión de transporte, con tres estaciones de trenes y otra de subterráneos. Allí convergen varias líneas ferroviarias metropolitanas, además de numerosas líneas de colectivos y ómnibus de larga distancia.

“Contra los poetas”. Piglia lo cita en su ensayo a partir de la versión original que ha conservado Nicolás Espino:

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño (sic) de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces. (p. 86)

Este castellano, similar al baluceo propio de un niño de pocos años, marca el idioma hablado por Gombrowicz y es tomado en cuenta en distintos personajes de la narrativa pigliana para remitir a la incapacidad de expresarse según los métodos poéticos tradicionales. Ciertamente, los extranjeros en la narrativa pigliana, tienen acentos marcados, hablan un “idioma exótico” que, al igual que el discurso esquizofrénico, oculta mensajes, verdades que deben comprenderse o descifrarse y que son difíciles de expresar por su emisor.

2. El rostro del extraño

En *Blanco nocturno*, lo extraño del idioma del extranjero se evidencia con la aparición de Tony Durán, el norteamericano misterioso que crea sospechas en Pila, el pueblo al que llega de forma inesperada:

Hablaba un español arcaico, lleno de modismos inesperados (chévere, cuál es la vaina, estoy en la brega) y frases o palabras deslumbrantes en inglés o en español antiguo (*obstinacy*, *winner*, embeleco). A veces no se entendían las palabras o la construcción de las frases, pero su lenguaje era cálido y sereno. Y además pagaba copas a quien quisiera escucharlo. Ese fue su momento de mayor prestigio. Y así empezó a circular, a darse a conocer, a frecuentar los ambientes más variados y hacerse amigo de los muchachos del pueblo fuera cual fuera su condición.

Estaba lleno de historias y de anécdotas sobre aquel raro mundo exterior que los de la zona sólo habían visto en el cine o en la tele. Venía de Nueva York, de una ciudad donde todas las ridículas jerarquías de un pueblo de la provincia de Buenos Aires no existían o no eran tan visibles. Parecía siempre contento y todos los que hablaban con él o se lo cruzaban por la calle se sentían importantes por el modo que tenía de escucharlos y de darles la razón. Así que a la semana de estar en el pueblo ya había establecido una corriente de calidez y simpatía y llegó a ser popular y conocido aun entre los hombres que nunca lo habían visto. (Piglia, 2010, p. 31)

Tony Durán tiene un rol enigmático en *Blanco nocturno* que se despliega de distintas formas. En primer lugar, es portador del dinero de la herencia familiar de Luca Belladonna y su asesinato develará una trama confusa de corrupción que quedará al descubierto a través de las investigaciones del comisario Benedetto Croce y del reportero Emilio Renzi. Asimismo, observamos el enigma que produce para los habitantes de Pila su forma de hablar. Se describe como un lenguaje arcaico que produce desconfianza en los habitantes del pueblo. Este lenguaje arcaico de Tony Durán es, en cierto modo, una marca lingüística presente en otros personajes inmigrantes en algunas piezas narrativas de Piglia y que produce un efecto similar en los habitantes autóctonos. En *La ciudad ausente*, a modo ilustrativo, nos presentan a Tanka Fuyita, un coreano que trabaja como cuidador y guardián del museo: “vino con la segunda generación de inmigrantes, contrabandistas de relojes arruinados por el mercado libre, (...) y hablaban [los inmigrantes coreanos] con su murmullo oriental (...)” (Piglia, 1994, p. 179). De forma evidente, se sospecha de sus negocios ilícitos, marginales, que involucraban criminalidad y comportamiento delictivo: “(...) el liberalismo, las tasas libres liquidaron el negocio, el fin del contrabando, decía Fuyita, es el fin de la historia argentina” (p. 179).

La idea de involucrar al extranjero con comportamientos delictivos queda

recurrentemente plasmada en las ficciones piglianas. Y es el lenguaje confuso y misterioso la principal señal del enigma que provoca sospechas en los residentes autóctonos. Sandor Pesic, personaje central del cuento “La música” incluido en *Los casos del comisario Croce* (2018), es un yugoslavo venido a menos a raíz de haber presenciado un asesinato cuando recién llegaba al puerto en Buenos Aires. Pesic, solo y algo bebido, sin saber hablar castellano fue testigo esa noche de una pelea de las alternadoras Nina Godoy y Rafaela Villavicencio con un cliente. La pelea se convirtió en un episodio de franca agresión así que Pesic quiso intervenir para calmarlos, pero recibió un golpe en la cabeza y quedó inconsciente. Cuando despertó, una de las mujeres, Nina, yacía muerta en el piso y la otra alternadora gritaba pidiendo ayuda. El cliente ya no estaba. Había huido de la escena. El destino de Pesic queda sellado por ser testigo de un crimen del que finalmente es acusado, fundamentalmente por no ser capaz de explicarse en castellano: “En el juicio lo declararon culpable del asesinato de Godoy y lo condenaron a veinte años. De las muchas personas que testimoniaron, Pesic era el único sin antecedentes penales” (Piglia, 2018, pp. 15-16). La ineficiencia del sistema de justicia queda denunciada en la ficción pigliana: “Rafaela, única testigo de lo que había pasado esa noche, declaró cinco veces y en todas contó una historia distinta” (p.16). Asimismo, queda implícita la poca credibilidad que tiene un extranjero que no puede expresarse en castellano. Las distintas versiones de la única testigo son tomadas por ciertas aun cuando no son consistentes. En el relato, el comisario Benedetto Croce decide dar un vistazo al caso a pedido del abogado de Pesic, ya que le parece una injusticia lo vivido por el extranjero. Cuando Croce interroga a Pesic para comprender lo ocurrido, Pesic aún **no** puede hablar de forma comprensible en castellano: “El yugoslavo habló un rato en croata y Croce lo escuchó con atención, como si lo comprendiera”. Y como la barrera lingüística era infranqueable, rápidamente el comisario

dedujo una estrategia: “(...) sacó papel y lápiz y con señas le pidió que dibujara la escena. Pesic hizo un cuadrado y luego otro al lado y otro cuadrado abajo y otro al costado, como quien hace una pajarera o cuatro mesas de billar vistas desde arriba” (p. 16). La historia de Pesic es trágica para Croce: “Pesic era el condenado esencial, metido en una historia siniestra, en un puerto miserable, en un país desconocido. “Debe pensar”, pensó Croce: “Soy el náufrago de todos los náufragos, voy a morir solo en esta celda inmunda”” (p. 18).

En *Blanco nocturno*, Yoshio Dazai, el japonés que trabaja como conserje en el hotel en que asesinan a Tony Durán, se convierte, como Sandor Pesic, en “el náufrago de todos los náufragos”, el culpable perfecto, ya que el fiscal corrupto Cueto busca condenarlo y tratar el caso como un homicidio de tipo pasional: “Para Cueto el criminal es Yoshio y el motivo son los celos. Un crimen privado, nadie está implicado. Caso resuelto” (p. 141).

Cueto como representante de la ley y de su sistema corrupto, trata de encontrar un culpable y cerrar el caso aun cuando sabe que Yoshio Dazai es inocente. Sin embargo, la justicia se centra en *encontrar un culpable* y no necesariamente en *hallar al verdadero culpable*. En su artículo “Gilles Deleuze y Félix Guattari: Políticas del rostro” (2010), María Alejandra Pagotto resume su planteamiento en torno al rostro del oprimido y, por tanto, el rostro de aquel individuo receptor de injusticias en un determinado marco cultural:

La (...) clásica reflexión foucaultiana sobre el umbral biopolítico refiere a las técnicas de sujeción y de normalización sobre el cuerpo (como instanciación del ser viviente del hombre), de las que surge el individuo y la población como objetos políticos modernos. Estos desarrollos permiten introducirnos en el problema de la cesura biopolítica que separa el campo de la vida humana de sus otros: lo animal, lo monstruoso, lo impersonal y lo asubjetivo.

El gobierno sobre la vida traza sobre el campo continuo de la población una

serie de cortes y umbrales en torno a los cuales se decide la humanidad o no-humanidad de individuos o grupos. La gestión de la población implica la producción de individuos socialmente legibles, la construcción de un orden normativo y de condiciones de vida para ese cuerpo social: pero produce también vidas residuales, cuerpos despojados de toda humanidad y resguardo jurídico y social. (Pagotto, 2010, pp. 6-7)

En el rostro se visualizan detalles muy personales e identitarios. Según David Le Breton (2010) en su libro *Rostros. Ensayos de antropología*, el rostro “traduce en forma viva y enigmática lo absoluto de una diferencia individual, aunque ínfima, (...) Es el lugar originario en donde la existencia del hombre adquiere sentido” (Le Breton, 2010, p. 16). El rostro del extranjero tiene rasgos distintivos que generalmente marcan su diferencia. Sin embargo, es el lenguaje lo que lo limita y lo precisa como un hablante “desposeído”. Croce describe al joven injustamente penado: “El yugoslavo [Pestic] era un chico rubio, de cara flaca y ojos celestes, tendría dieciocho años” (p.16). Y su incapacidad de comunicarse lo condena. En el caso particular de Witold Gombrowicz, es su “desposesión” lingüística y su porte de conde en estado de mendicidad lo más resaltante y lo que lo excluye de las altas esferas culturales de Buenos Aires a mediados del siglo XX. Alejandro Rússovich, en su artículo “Gombrowicz en el relato argentino” (2000), incluido en *Historia crítica de la literatura argentina: La narrativa gana la partida*, edición dirigida por Noé Jitrik, plantea la situación marginal en la capital rioplatense de este autor polaco a mediados del siglo pasado y que presenta su conflicto entre madurez e inmadurez, la “omnipotencia de la forma” y la “intersujektividad formante y deformante” que Gombrowicz distinguía como “la esfera del entre”. En palabras de German García, Gombrowicz reflexionaba sobre cuestiones permanentes de la joven cultura argentina: “Cada día que pasa Gombrowicz cree descubrir una nueva y secreta relación entre Polonia y Argentina” (García citado por Rússovich, 2000, p. 362). En este sentido,

Rússovich refiere sobre el autor polaco su situación de semiorfandad lingüística que lo obliga a traducir constantemente y Piglia sugiere que esta situación deviene un rasgo recurrente en la literatura argentina fundacional ya que:

[Este efecto de traducción] nace con los errores de traducción de Sarmiento en el célebre epígrafe del *Facundo*. Hay algo de revelador, en este sentido, en el singular episodio de la versión al castellano de *Ferdydurke* que se hizo en Buenos Aires en 1947: un grupo de jóvenes argentinos, presididos por el cubano Virgilio Piñera, emprenden ese trabajo, a partir de un texto redactado por el autor en un español imperfecto. El producto fue publicado por la editorial Argos gracias a la clara percepción de su valor literario por parte de José Luis Romero, Luis M. Baudizzone y Jorge Romero Brest, directores de esa casa editorial, que decidieron que valía la pena correr el riesgo con ese desconocido polaco. A pesar de algunas reseñas periodísticas (...), la edición fue un fracaso comercial. Como lo recuerda Gombrowicz en su *Diario*, el inconveniente principal radicaba en el hecho de que “se trataba de un libro de un extranjero, por lo demás, no reconocido en París, sí, eso es, no reconocido en París (...)”, otro rasgo que denuncia nuestro complejo sudamericano de inmadurez frente a los europeos. (Rússovich, 2000, pp. 362-363)

Según Proust, “el escritor siempre habla en una lengua extranjera”, lo que sería el equivalente de lo que Piglia define como una “lengua exótica”. Piglia rememora esta frase de Proust en su *Antología personal*, y señala además: “(...) sobre esa frase, Deleuze ha construido su admirable teoría de la literatura menor referida al alemán de Kafka. Pero la posición de Gombrowicz me parece más tajante. Lo inferior y lo inmaduro se cristaliza en esa lengua que se ve obligado a hablar como un niño” (p. 86). La desposesión lingüística marca una poética: “Desde su primer libro, los cuentos que llamó *Memorias de la inmadurez*, Gombrowicz se colocó en esa posición. Y la inmadurez será el centro de

Ferdydurke: el adulto que a los treinta años debe volver a la escuela, infantilizado” (p. 86).

La oposición literaria de Gombrowicz y Borges es conocida desde el principio, como observamos en la cita referida que hace Piglia de Borges, pero también involucra aspectos de estructura más compleja que han sido aludidos por Piglia a partir de su estudio de la poética borgiana. Piglia, en sus clases sobre Borges transmitidas por Televisión Pública Nacional en 2013, refiere los cuentos de Borges que incluyen duelos y enfrentamientos entre hombres armados, generalmente con cuchillos. Estos relatos conforman lo que Borges denomina los cuentos de “cuchilleros” y son narraciones que, según señala Piglia, refieren épocas situadas con anterioridad al año 1900, lo que significa que son cuentos anteriores a la inmigración (TV Pública Argentina, 2013). Sin duda, Borges tendría problemas con los inmigrantes: “El problema de Borges es la inmigración, como para Lugones (...)”, nos dice Piglia en la segunda clase. Borges ve, según Piglia, “en los cuchilleros a los criollos”. La forma de describir a Gombrowicz como un conde farsante, vagabundo y desaseado tiene que ver con la percepción personal que tenía Borges de los inmigrantes europeos que llegaron a la Argentina a mediados del siglo XX y que no representaban lo criollo. En cierto modo, Piglia propone que lo caótico de la cultura europea de postguerra sugestionó a Borges en sus lecturas de James Joyce a quien percibe como un escritor que conserva una memoria cultural (caótica y colmada de desventuras).

3. El extranjero y el mal

Ciertamente, para Borges, la “ciudad criolla” es la ciudad de los cuchilleros y no “la ciudad paranoica llena de húngaros” (entre otros extranjeros) que funciona como legado de la llegada de inmigrantes en la época de las grandes guerras europeas y debido a las crisis económicas que afectaron ese continente durante la primera mitad del siglo XX. El extranjero, inmigrante europeo, despierta persistentemente suspicacias en Borges y estas

suspicias identifican y dan antesala² a los principios del mal que se origina en Europa. Saúl Sosnowski hace énfasis en su artículo “Contando nazis en Argentina” (1999) en la sugerencia de Borges sobre un posible triunfo del nazismo en “El jardín de los senderos que se bifurcan” y en “Deutsches Requiem” (1949), entre otros cuentos, lo que involucra la irrupción de este movimiento en Argentina. Esto quedaría representado por la dictadura de los generales Videla, Massera y otros militares y, evidentemente, este movimiento venía en progreso desde el fascismo de Juan Domingo Perón³.

En su artículo “Memorias de Borges (Artificios de la historia)” (2000), Saúl Sosnowski construye un análisis importante sobre el mal en las narraciones borgianas y propone, asimismo, a “El Zahir” (1949) como relato clave para comprender la posición de Borges sobre el mal del nazismo que comienza su irrupción en la Argentina:

2 En la cuarta clase sobre Borges en la Televisión Pública transmitida el 28 de septiembre de 2013, Piglia en un conversatorio-entrevista que sostiene con el director de la Biblioteca Nacional Horacio González y el historiador Javier Trimboli abordan el problema de la percepción del nazismo en Borges. González refiere el cuento “Deutsches Requiem” y destaca la figura del narrador en primera persona. En cierto modo, González intuye que este relato se escribe como una especie de explicación del nazismo a los nacionalistas que no han precisado sus alcances más allá de Alemania (TV Pública Argentina, 2013).

3 Ricardo Forster en su libro *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna* (2001) explica su percepción sobre la influencia del fascismo en la Argentina peronista y post-peronista: “[...] Que la izquierda argentina haya cometido el mismo error que la europea, sobre todo la alemana, muestra hasta qué punto el legado ilustrado marcó a fuego su interpretación de la realidad y signó sus modos de actuar impidiéndole adaptarse a las nuevas circunstancias históricas (2001:94). En su libro, de forma más detallada, Forster explica cómo la sumisión de la izquierda argentina al fascismo europeo propicia los episodios trágicos que se viven en la Argentina sitiada por el horror de la dictadura. En este sentido, Forster en ningún caso exculpa ni al peronismo ni a la Junta Militar de su responsabilidad ante el devenir histórico conocido ya que lo considera un proceso histórico progresivo en el que ambos factores tuvieron protagonismo.

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quienes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto: los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir. (Borges, 2006, pp. 413-414)

Para Sosnowski, este cuento de Borges merece una lectura y una interpretación más profunda: “El argumento de Borges implica que nada es gratuito, que todo (también la manifestación del mal y la barbarie) tiene sentido en la vasta economía del universo, pero que no a todo mortal le es otorgado el acceso secreto” (Sosnowski, 2000, 87). En cierto modo, para Piglia, la presencia del mal, refiere de forma recurrente, en la estética borgiana, al tema del traidor y del héroe. Así lo deja ver en su fragmento “El último cuento de Borges” incluido en *Formas breves*:

La figura vanidosa y vengativa de Scharlach el Dandy de “La muerte y la brújula” (que parece el espejo donde se irá a reflejar el joker de Jack Nicholson en el *Batman* de Tim Burton) es un modelo barroco de este nuevo tipo de conciencia. El héroe vive en la pura representación, sin nada personal, sin identidad. Héroe es el que se pliega al estereotipo, el que inventa una memoria artificial y una vida falsa. Esa disolución de la subjetividad es el tema de “Deutsches Requiem”, su extraordinario relato sobre el nazismo. La confesión del admirable (del aborrecible) Otto Dietrich zur Linde es en realidad una profecía, quiero decir una descripción anticipada del mundo en que vivimos. “Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir”. (51-52)

La presencia del mal en Argentina⁴, formulada primero en ese presentimiento y más tarde convertida en certeza, de la incursión de los nazis en Argentina ha sido explorada por otros críticos literarios y tiene presencia directa en la narrativa pigliana. Juan Caballero en su artículo “Ricardo Piglia’s *Blanco nocturno* (2010): A paranoid history of liberalism” (2014) señala la presencia del terror, extrapolado desde el epígrafe citado por Piglia en *Respiración artificial*: “The epigraph of *Respiración artificial* (We had the experience but missed the meaning, / An approach to the meaning restores the experience” is taken from T. S. Elliot’s “The Dry Salvages”, a bleak poem addressing the epistemological fallout of catastrophic history written in London during the winter air-raids of 1941” (p. 121). El terror del nazismo se expresa en el uso como epígrafe de este poema (The Dry Salvages) escrito por T. S. Elliot en los momentos de mayor horror en Londres de principios de los años cuarenta del siglo pasado. Caballero es más explícito sobre las múltiples lecturas que se desprenden del epígrafe de *Respiración artificial* (1980) y lo citamos in extenso:

What few critics have remarked is that this epigraph is in a crucial sense doubly allusive, a kind of re-inscription. Not only does the epigraph to *Respiración artificial* appropriate Elliot’s post-WWII ars poetica to politicize its intelectual

4 Ricardo Forster nos explica la difícil situación durante la dictadura militar en Argentina: “El caso argentino de la dictadura militar del general Videla es paradigmático del funcionamiento sin contradicción del orden jurídico y de una red clandestina de campos de concentración que, desde la oscuridad y el secreto, determinaban el verdadero funcionamiento del Estado represor” (p. 256). Los campos de concentración aparecen “no sólo en la Alemania hitleriana, sino también en los campos de internamiento de poblaciones sospechosas, como los japoneses en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial o los que implementaron los ingleses en Sudáfrica durante la guerra de los bóers. Con estos ejemplos quiero destacar que el campo de concentración no es reducible sólo a la experiencia totalitaria nazi o estalinista, como lo sostiene principalmente H. Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, aunque en esas terribles experiencias alcanzó su máxima dimensión criminal y siempre es oportuno destacar las diferencias para no caer en peligrosas simplificaciones” (p. 256).

inquiry as a historiographical one, but in doing so it repeats a nearly identical gesture made earlier by Piglia's hero and mentor Rodolfo Walsh, the first edition of whose *Operación masacre* (1957) used an analogous Elliot's epigraph to gesture towards its own historical aporia. Elliot's "Dry Salvages" in general, but particularly the stanza from which the two lines are taken, spells out directly how the intended reader will experience the novel: as a contemplation of the "agony of others, nearly experience" and the "primitive terror" of human history, in which possible restitution of meaning might be glimpsed. With or without this extratextual context, it is clear to the reader by novel's end that Piglia has ventriloquized Elliot's epigraph to speak to the contemporary catastrophe of Argentina's openly repressive military Junta. While many contemporary authors allegorized or dramatized the effect of menace pervading life under Junta, Piglia's airless novel assumes that affect of menace to be fundamentally unrepresentable, an irreversible process which severs meaning from experience and leaves eerily literature mute.⁵ (121)

5 "Lo que pocos críticos han señalado es que este epígrafe es, en un sentido crucial, doblemente alusivo, una especie de reinscripción. El epígrafe de *Respiración artificial* no es apropiado para la poesía de Elliot posterior a la Segunda Guerra Mundial para politizar su inquietud intelectual como historiográfica, sino que al hacerlo repite un gesto casi idéntico hecho anteriormente por el héroe y mentor de Piglia, Rodolfo Walsh, la primera edición de cuya *Operación masacre* (1957) utiliza un epígrafe de Elliot análogo para hacer un gesto hacia su propia aporía histórica. El (poema) "Dry Salvages" de Elliot en general, pero particularmente la estrofa de la que se toman las dos líneas, explica directamente cómo el lector previsto experimentará la novela: como una compilación de la "agonía de los demás, casi la experiencia" y el "terror primitivo" de la historia humana, en la que se vislumbra una posible restitución de significado. Con o sin este contexto extratextual, al final de la novela es claro para el lector que Piglia ha ventriloquizado el epígrafe de Elliot para hablar sobre la catástrofe contemporánea de la Junta militar abiertamente represiva de Argentina. Mientras que muchos autores contemporáneos alegorizaron o dramatizaron el efecto de la amenaza que impregna la vida bajo la Junta, la intensa novela de Piglia asume que el efecto de la amenaza es fundamentalmente irrepresentable, un proceso irreversible que corta el significado de la experiencia y deja la literatura misteriosamente muda" (p. 121) (traducción nuestra).

Esta contemplación de la "agonía" humana desde un "terror primitivo", un terror representado también por Rodolfo Walsh en *Operación masacre*, establece una clara simbología del terror instaurado por el fascismo en Argentina y practicado por las dictaduras instituidas en los años setenta y ochenta. Difícilmente, se puede ignorar el estrecho lazo que tuvo, asimismo, Juan Domingo Perón con buena parte del fascismo europeo tal y como aparece reseñado en su historia personal y en el desarrollo de su identidad política y eso se puede comprobar leyendo cualquier libro sobre esta figura política que haya sido escrito por un investigador documentado⁶. Para Piglia, la irrupción del fascismo se produce de una forma más secreta, prácticamente clandestina en *Respiración artificial* en el cruce entre Hitler y Kafka en la Praga de principios del siglo XX. En *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017), Piglia nos ofrece mayores detalles sobre su interés por el tema de los nazis y su incursión de terror en el mundo:

Otra vez en esta casa en el sur. Leo un libro sobre el nazismo (Karl D. Bracher, *La dictadura alemana*). El trayecto de Hitler que se llama a sí mismo artista ("su trabajo consistía en la copia o ilustración de tarjetas postales"), fracasos diversos hasta que 'llegó a la conclusión de que el hombre creador -es decir, él mismo como pintor- es engañado siempre en su trabajo por el judío mercader, hombre rebuscado y de mucho mundo, erigido además en comprador imprescindible'. Extraña raíz antisocial del 'artista' enfrentado a la sociedad, matriz fascista nada ajena a otros 'creadores': aquí se encarna en el judío lo que Flaubert decía del burgués (pero este pequeñoburgués no era un rentista).

A la vez, desviación de esta lectura: 'Vagabundeo misterioso de Hitler, prolongado durante más de cinco años. Abrupta y encubierta desaparición.' En esos años (reaparece en Múnich),

6 Sobre este tema, podemos sugerir la lectura de Perón. *Una biografía* (2014) de Joseph A. Page y Yo, *Juan Domingo Perón. Relato autobiográfico* (1976) de Torcuato Luca de Tena.

digamos que Hitler se encuentra con Kafka. Caminan juntos por las calles de Praga. ‘El antisemitismo como ciencia oculta’ (según Hitler). Los dos, por otra parte son ‘artistas’ excluidos que sueñan grandes construcciones. Construir, entonces un relato, que ayudaría a explicar cómo y por qué Kafka se anticipó de modo tan providencial a las realidades del nazismo. Hitler le contaba sus planes, etc. Kafka, por supuesto, fue (era) el único en no tomarlo por loco. Nueva explicación, además, de la decisión de hacer quemar sus escritos. Existe un retrato de Kafka pintado por Hitler: una tarjeta postal y, en un rincón, la figura dulce de K. por lo demás, Hitler, digamos, estaba en Praga porque había eludido ‘el deber de revista y alistamiento militares que se cumplía entre 1909 y 1910’. Un desertor, atado además a su ‘nostalgia de Múnich, ciudad de las artes’. (Piglia, 2017, pp. 83-84)

Piglia nos confiesa, sin proponérselo, de dónde vino su idea de la representación del cruce entre Hitler y Kafka en *Respiración artificial*. Y así claramente hemos percibido su representación del “artista fracasado” que presencia y augura la llegada del mal superior⁷. La nostalgia de Múnich, “ciudad de las artes”, que experimenta Hitler, contrasta con la opresión para expresarse sentida por Kafka en Praga debido al hecho de ser judío, hablante de *yiddish*. Kafka es un equilibrista que camina en la cuerda floja como ha escrito Piglia en *Respiración artificial*. La situación de extrañeza experimentada por el extranjero hace que su posición periférica lo convierta en “el naufrago de todos los naufragos” (Piglia, 2018, p. 10) o en el equilibrista suicida que atraviesa una cuerda que no lo puede sostener.

4. Cartografías de la paranoia en la narrativa pigliana

Duermo demasiado, como si en estos tiempos de conflicto sólo pudiera aspirar al silencio y a la oscuridad. Dormir es una fuga para el que está preso (...)

Emilio Renzi en *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*

⁷ Quizás Borges ocupe ese lugar premonitorio en el contexto argentino.

Como hemos referido, Piglia, en sus clases sobre Borges, resalta la conciencia paranoica de la ciudad moderna y esto, en cierto modo, viene de la comprensión de la poética borgiana derivada fundamentalmente de la condición de Buenos Aires como metrópolis receptora de inmigrantes. Desde su narrativa, Piglia traspasa la idea borgiana del inmigrante farsante y traslada esta noción poética de lo paranoico de la ciudad heteróclita para elaborar ejemplos creativos sobre esta noción paranoide en algunas de sus novelas. En *La ciudad ausente*, reconocido como hipertexto del *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández por Piglia en *Formas breves*, la irrupción del científico loco contrasta con lo misterioso de los orígenes de éste: “Nadie le dijo que Russo no era ruso sino húngaro, que era ingeniero y que había estudiado con Moholy-Nagy, que se vino escapando de los nazis, que había matado un hombre, que la carta y el carro se los había robado a un muerto” (p. 116). Los científicos venidos de Europa, de orígenes misteriosos la mayoría como en las ficciones de Borges, traían conocimientos valiosos, pero algunos eran portadores del mal y estaban formados llanamente en el fascismo europeo:

Junior pensó en su padre, otro inglés perdido en la pampa que coleccionaba aparatos de radio y construía receptores de alta potencia para seguir las emisiones de la BBC. Inventores ingleses, ingenieros de trenes, científicos europeos exiliados después de la guerra. Junior volvió a la historia de Ritcher, el físico alemán que había llegado invitado por Perón. No era el único al que podía estar referido el relato. Muchos científicos habían trabajado en la Argentina desde comienzos de siglo. En el tercer tomo de *Dictionary of Scientific Biography* encontró la pista alemana que estaba buscando. ‘La Universidad Nacional de La Plata, a sesenta kilómetros del sur de Buenos Aires, recibió desde las primeras décadas del siglo un gran número de investigadores europeos de altísimo nivel. Entre ellos Emil Bosse, el antiguo redactor de la revista *Physikalische Zeitschrift*; la mujer de Bosse, Margrete Heiberg, que había

seguido estudios posdoctorales en Gotinga; Konrad Simons, un físico que había trabajado con Plank y Richard Gans, por entonces una autoridad en el campo del magnetismo terrestre'. Estaba seguro de que uno de ellos había sido Stevensen, estaba seguro de que ése era el nombre secreto del Ingeniero que había trabajado con Macedonio en la programación de la máquina. Junior se acercó a la ventana y abrió la cortina. Afuera estaba la ciudad. La calle vacía, las luces prendidas, la boca del subte en la vereda de enfrente. Podía hablar con Ana. Ella lo iba a ayudar. Cuando murió su padre se despidió del mundo académico, donde enseñaba filosofía, y transformó la librería que su abuelo había fundado en 1940 en el mayor centro de documentación y de reproducciones del museo de la novela que había en Buenos Aires. Tenía todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendía las cintas y los relatos originales. (pp. 107-108)

La referencia a recursos bibliográficos que sustenten los descubrimientos de Junior, el periodista de *La ciudad ausente*, parecen un franco homenaje a las ficciones borgianas ya que es una técnica muy recurrente en ellas. Del mismo modo, la referencia a la biblioteca (en este caso a través de una librería fundada en 1940) remite a las memorias borgianas sobre la biblioteca de su padre como un sitio para ser feliz y, sin proponérselo quizás, evocan la biblioteca del abuelo de Renzi, Emilio, que tiene tantas menciones oportunas en *Los diarios de Emilio Renzi*. Asimismo, las referencias a tantos investigadores de alto nivel, todos venidos desde Europa, algunos de los cuales han huido de los nazis y de otros europeos, como el caso del científico alemán Ronald Ritcher (1909-1991), de quien sospechamos, según las pistas ofrecidas en la novela, que se trata de un nazi invitado por Perón. La paranoia se expresa en la visión de una ciudad “vacía”, sin gente, como si sucediera algo que ha ahuyentado a las personas. El miedo parece estar presente en esa soledad antinatural de calles tan “iluminadas”. Hay algo que ocurre y que el lector debe tratar como un enigma que debe

ser descubierto, y todo parece estar envuelto en una suerte de “mundo psicótico”:

Ella salió a abrirle con su acostumbrado estado de relajado fatalismo. Usaba pantalones de terciopelo, chaleco de varón, pulseras contra el cáncer, ahora estaba peinada como el príncipe valiente, todo muy *new age*, pura máscara snob. Cultivaba un aire levemente psicótico y jamás se sorprendía al verlo, aunque hiciera meses que él no aparecía. (...) La TV sobre la mesa de noche, muchos platos de comida sucios haciendo un círculo cerca de la cama. Dos botellas de Black and White en una banqueta. Ella se sentó en el suelo y siguió mirando la TV. No envejecía nunca. Usaba lentes azules de contacto y en el brazo se le veía el tatuaje del Museo. Junior se alegró al ver que seguía viviendo su vida sin fingir interesarse por él. Que no le preguntara qué había estado haciendo, ni cómo le había ido, ni dónde se había metido. La última vez se habían besado contra la escalera y de golpe Ana le dijo que soltara. Te estás hundiendo, Junior, le había dicho. Trabajaba en el diario, escribía basura, se volvía cínico. No quería verlo más. El se había reído. ¿Quién te creés que soy? ¿El Titanic? Todos nos estamos hundiendo, nena. Se acordó de la mujer en el Majestic. Era lo mismo. Ana tampoco salía nunca de su guarida. Siguió comiendo de su plato de ravioles y mirando el canal mexicano de la TV. (pp. 110-111)

En la ciudad paranoica de Piglia convergen experiencias individuales comunes y corrientes pero, lo más importante, son las experiencias colectivas de abyección y negación del terror (impuesto por la dictadura de la Junta) lo que marca el comportamiento paranoico en algunos personajes piglianos. La evasión de Ana, actitud característica del personaje, quien mira en la TV un canal mexicano, refleja la realidad paralela creada por los *mass media*. Se trata de mirar un canal extranjero de entretenimiento que aparte la mirada de la realidad y sirva para crear un mundo paralelo distinto del terror percibido en ese momento en Buenos Aires y que solo es posible desde lo presentado por los medios de comunicación. Es interesante

la referencia a la televisión por cable. Todo parece indicar que esta escena ocurre después de 1983. Esto desajusta la asociación con la experiencia inmediata de la dictadura pero nos remite necesariamente a la ciudad en la época de post-dictadura. De cualquier manera, Piglia suele incluir, con moderada frecuencia, este tipo de detalles anacrónicos en sus relatos. En todo caso, creemos que la crítica está dada al efecto neutralizador de los *mass media* en general y esto ha sido referido por Renzi en sus diarios en plena época de la Junta. La referencia en *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017) al mundial de fútbol de 1978 celebrado en Argentina bajo el mando de Jorge Videla es un ejemplo del efecto distractor de los *mass media* y su capacidad de difundir subliminalmente los discursos estatales. Laura Conejo, en su artículo “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino” (2012), plantea que la ficción representada en *La ciudad ausente* y, en especial, “la ficción paranoica que se teje dentro [‘de esta novela], funciona para comprender que al ser trastocadas las formas de control social utilizadas por el Estado, mediante la narración, se adquiere conciencia de que lo fragmentado en las calles y edificios corresponde directamente a la memoria” (Conejo, 2012, p. 43) y, de esta manera, esta verdad sería interpretada como una verdad en peligro que presenta a la “ciudad como depósito cultural de esa memoria que debe ser rescatada para las generaciones futuras y proyectarse como una reafirmación de la pugna “Nunca más”” (p. 43). Según Conejo, la última dictadura militar argentina “desplegó una ola de miedos en torno a lo enunciado: la palabra y la no palabra” (p. 43). Así se refiere de forma evidente al conflicto de cada escritor de la época, y en particular de Piglia de intentar “narrar lo inenarrable” (p. 43). En este sentido, siguiendo de cerca el análisis de Conejo, citamos in extenso:

Si las ficciones creadas a partir del poder del Estado se dedicaron a borrar las huellas de la opresión mediante un discurso que hicieron adoptar como oficial, en donde se deslegitimizaba

cualquier otra versión de los hechos, las palabras dentro de las narraciones de ficción se convierten en punto clave ya que cambian el sentido de ese discurso oficial desplazando las reflexiones verbales y transformándolas en imágenes que hacen reflexionar al receptor para reconstruir un sentido, pues ‘el discurso que distorsiona la significación de la lengua común, abre nuevos espacios de significación, frente y en contra, del uso cotidiano, es fundamentalmente polisémico’.

La ciudad ausente figura dentro de esta polisemia al entablar un diálogo, a través de la ficción, con versiones simultáneas y contrarias de la tradición cultural, social y literaria argentina en relación con sus personajes; discurso alterno donde se dice sin decir gracias a los recursos como metáforas, formas indirectas y alegorías que se insertan en un eje narrativo que responde directamente al género policial, que funciona como género característico de la producción literaria bajo condiciones de miedo y censura debido a que es “el género ideal para hablar de crimen y violencia” mediante el cual Piglia, a su modo, abre esa posibilidad de análisis respecto a la re-configuración de la identidad social posdictatorial a partir de la ciudad fictiva de su novela. (2012, pp. 43-44)

Lo que Conejo define como “una reafirmación de la pugna ‘Nunca más’” y que necesariamente refiere a la realidad política argentina de, al menos, los últimos cuarenta años se plantea a partir de la recuperación de una historia (oscura) que se quiere evadir. En este sentido, se entiende la idea de que la generación de posdictadura en la Argentina ha empleado “distintas estrategias narrativas para escribir desde los márgenes, uniendo la ficción a la creación de un vasto mundo intelectual” (p. 45). Y esto a su vez permite postular desde la literatura un contexto político problemático. Dentro de esta generación posdictadura, hay escritores de una generación más reciente que se plantean el rescate de la memoria en una Buenos Aires sitiada por el terror y, en particular, refieren la paranoia como un tejido que construye los acontecimientos de vida. Leopoldo Brizuela

(1963-2019), autor argentino fallecido en mayo de 2019, en su novela *Una misma noche* (2012), relata otra capa aún más profunda que recubre el pensamiento paranoico, ya que la recuperación de la memoria propuesta en esta novela implica asimismo la rememoración de un trauma profundo, producto del terror ininterrumpido vivido por los habitantes de Buenos Aires durante la época de la Junta:

Al pasar frente al número 5 encuentro a Diego, mi vecino. Cumpló en comentarle que su presagio se ha cumplido: que anoche “entraron” en la casa 29. Que esperaron a Ivancito, que venía de bailar, y se metieron con él, y que yo mismo vi un tipo sospechoso, de arito y gorra de visera, a metros de donde estamos.

-¿Y no llamaste al 911?- Me dice Diego, como desconfiado de mí.

-No- contesto, un poco perplejo-, ni se me ocurrió. No le explico que apenas sé qué es el 911 y que, en todo caso, no habría llamado.

-Mi mujer, que es psicóloga- me amonesta-, trabaja ahí, y atiende a la gente que se siente amenazada.

Nadie podría decir que Diego y su mujer son policías, pero siento de pronto la misma desconfianza, (Brizuela, 2012, p. 21)

En este fragmento, vemos cómo incluso en una generación posterior a la de Piglia, tampoco se puede enunciar claramente de dónde proviene el terror y qué lo causa. Aunque este episodio relatado acontece después de la dictadura (el robo denunciado en el fragmento ocurre en 2010) existe una imposibilidad por parte del protagonista de separar las situaciones y, sin proponérselo rememora continuamente el terror de la época dictatorial, periodo en el que transcurría su infancia: “su esforzada despreocupación, su casi alegría, me hacen confiarle entonces la obsesión que ya me ha atrapado desde el fondo de la mente: la similitud entre esto que ha ocurrido y otro episodio de 1976” (Brizuela: 2012, p. 23). Nos parece pertinente esta referencia a la obra de Brizuela ya que, aunque tiene motivos narrativos distintos de los de

Piglia, su interés en reconstruir la memoria de la época dictatorial y posdictatorial, una memoria traumática por demás, coincide en cierta medida con la reconstrucción psicótica que ofrecen algunos personajes piglianos y que Brizuela propone particularmente desde el trauma y del devenir psicológico que sus personajes atraviesan.

Esta necesidad de construir una memoria (diversa si se comparan los ejemplos de la narrativa de Piglia y de *Una misma noche* de Brizuela) desde los lugares comunes de una metrópoli como Buenos Aires tendría que ver con ese sentido polisémico de los discursos emanados del lenguaje y de los lugares físicos o psicológicamente relevantes que se rememoran a través de él. Josefina Ludmer en *Aquí América Latina. Una especulación* (2011) nos revela: “Las ciudades latinoamericanas son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites entre fragmentos y ruinas” (Ludmer, 2011, p. 130). De esta manera Ludmer nos muestra que “El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse las narraciones o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son las de cualquier ciudad o los de una ciudad” (p. 130). En este sentido, Ludmer nos explica con detenimiento esta nueva concepción de ciudad que escapa y evade frontalmente cualquier categorización nacionalista:

[...] el régimen territorial urbano latinoamericano (que es lo social y la encarnación nacional de lo global) contiene en su interior otros tipos de formas. Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos. En el Santiago de Pedro Lemebel o Diamela Eltit, en la Habana de Pedro Juan Gutiérrez, (pero también en la de Antonio José Ponte, en la de Matilde Sánchez, o en ‘la ciudad’ sin nombre de Mario Bellatin), en el Medellín de Héctor Abad Faciolince (de Jorge Franco Ramos, de Fernando

Vallejo), en el Montevideo de Daniel Mella (de Carlos Liscano, de Fernanda Trías, de Hugo Fontana), en la Lima de Oscar Malca, en el Buenos Aires de César Aira o de Washington Cucutto, en el Río de Janeiro de Paulo Lins y en el San Pablo de Sérgio Sant'Anna, hay una zona que puede dar título a las ficciones: *La villa* (2001, César Aira), *La azotea* (2001, Fernanda Trías), *el Salón de belleza* (1994, Mario Bellatin, Perú-México), *la Cidade de Deus* (1997, Paulo Lins). Se puede entrar: tiene límites pero está abierta, como si fuera pública. La Ciudad de Dios de Lins, El cementerio de Ponte, el salón de belleza de Bellatin, la villa miseria de Aira, la casa de trabajadores de supermercado de Eltit, el yotibenco de Cucutto, el bar de *El asco*, el hotel de *Angosta*, la casa vieja de *Okupas*. Un territorio físico pero también un yo (como en *Derretimiento*) o una institución: la isla es un mundo de reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las nociones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/ interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma. (p. 131)

Para Ludmer, la construcción de una memoria implicaría comprender nuevos contextos de vida representados por las ficciones latinoamericanas más recientes: "(...) (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación" (p. 131). Se trata de personajes paranoicos, extranjeros de orígenes misteriosos que causan sospechas y de quienes se espera que cometan crímenes monstruosos. En este sentido, la cartografía de la paranoia invade el espacio urbano pigliano tal como ocurre con la violencia. Como señala Ludmer, nuestros espacios comunes urbanos se encuentran repletos de estas nuevas individualidades:

La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios,

manos de obra, monstruos, *freaks*. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también "la subversión" (como en *Los soñadores* de Bertolucci; este "procedimiento de la isla" es una de las marcas de la representación territorial del presente de los años 2000). Esa es su posición interior-exterior de la ciudad (la sociedad, la nación, el trabajo, la ley, la historia o la razón). (p. 131)

Todas estas alteridades periféricas sufrirán y provocarán la violencia urbana y, a la vez, se convertirán en actantes de círculos viciosos que los transformarán en víctimas de la paranoia colectiva a lo extraño. En *La azotea* (2001) de Fernanda Trías se refleja el profundo miedo de la protagonista al mundo exterior, al que no quiere salir ni dejar salir a ningún familiar. Los recuerdos traumáticos del protagonista de *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela le impiden construir una memoria que no sea dolorosa. Y están los personajes misantrópicos de Fernando Vallejo en *Memorias de un hijueputa* (2019). En una entrevista concedida a Antonio Lucas el 29 de septiembre de 2019 para el diario español *El Mundo*, Vallejo imagina lo que haría si fuese alguno de sus personajes, a propósito de su regreso a Colombia después de años residiendo en México:

Si yo ocupara el puesto del que dice 'yo' en mi libro, mataría en un fusiladero a decenas de miles de colombianos. O a cientos de miles. Incluso a dos o tres millones. Más no porque entonces el país estaría irremediadamente perdido y yo perdiendo mi tiempo. ¡Pero para que hablo de Colombia si la humanidad no tiene salvación! (Lucas, 2019)

En este sentido, a partir de esta visión misantrópica, Vallejo representaría el caso de la ficción que enuncia una memoria (colectiva) que no se quiere preservar, una memoria que debe ser aniquilada, al menos desde el punto de vista parcial como él mismo propone a partir del fusilamiento de dos o tres millones de personas que comparten su gentilicio. Esto

constituye, en mayor o menor grado, una antítesis poética de muchos de los autores acá mencionados, ya que en estos casos, desde lo traumático hasta lo paranoico en las nuevas cartografías urbanas, la preservación de lo vivido es más bien la posición característica de generaciones relativamente contemporáneas de escritores entre los que figura, por supuesto, Piglia y su narrativa de una Buenos Aires como representación de la ciudad paranoica y devastada por el terror dictatorial.

En este estudio, hemos ensayado una revisión de posiciones equidistantes entre las poéticas pigliana y borgiana sobre la lengua y el extranjero como creador artístico y, al mismo tiempo, sujeto merecedor de suspicacias o de admiración ya que (un extranjero) podría crear nuevas formas de comprender a la Argentina (como los lazos que, sorpresivamente, Gombrowicz descubría entre Polonia y Argentina) hasta ser vectores del mal fascista que asediaba a Europa y que Kafka genialmente prefiguró desde las sombras de la cultura burocrática y segregacionista. Aún no hemos agotado este tema y, de hecho, sabemos que se presentarán análisis válidos en un futuro próximo desde distintas perspectivas ya que, es nuestra percepción de que, a partir del temor al extraño; al extranjero, se fundamenta la paranoia colectiva desde la óptica borgiana y esto queda asimismo plasmado en la poética pigliana.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (2006). “El tema del traidor y del héroe”. En: *Ficciones- El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas-Venezuela, Biblioteca Ayacucho, pp. 183-186.
- Borges, J. L. (2006). “El Zahir”. En: *Ficciones- El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas-Venezuela: Biblioteca Ayacucho, pp. 407-414.
- Borges, J. L. (2006). “Deutsches requiem”. En: *Ficciones- El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas-Venezuela, Biblioteca Ayacucho, pp. 375-380.
- Brizuela, L. (2012). *Una misma noche*. México D.F.-México, Alfaguara.
- Caballero, J. (2013). “Ricardo Piglia’s *Blanco nocturno* (2010): A paranoid history of neoliberalism”. En: *Polifonía*. Vol. 3, pp. 120-131.
- Conejo, Y. (2012). “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino”. En: *Contextos*. N° 28, pp. 41-55.
- Forster, R. (2001). *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires-Argentina, Paidós.
- Joyce, J. (2005). *Ulises*. Barcelona-España, DeBolsillo.
- Joyce, J. (1968). *Finnegans wake*. Londres-Reino Unido, Faber and Faber.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayos de antropología*. Buenos Aires-Argentina, Letra Viva – Instituto de la Máscara.
- Luca de Tena, T. (1976). *Yo, Juan Domingo Perón. Relato autobiográfico*. Madrid-España, GeoPlaneta, Editorial, S.A.
- Lucas, A. (2019). “Fernando Vallejo: La humanidad no tiene salvación”. *Diario El Mundo.es* [en línea]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/09/29/5d890253fc6c832b038b4587.html> [Consultado 01/11/2019].
- Ludmer, J. (2011). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires-Argentina, Eterna Cadencia Editora.
- Page, J. A. (2014). *Perón. Una biografía*. Buenos Aires-Argentina, Penguin Random House.
- Pagotto, M. A. (2010). “Gilles Deleuze y Félix Guattari: Políticas del rostro”. *Memorias Académicas.VI Jornadas de Sociología de la UNLP* [en línea]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5665/ev.5665.pdf [consultado 20/10/2019].
- Piglia, R. (2018). “La música”. En: *Los casos del comisario Croce*. Barcelona-España, Anagrama, pp. 11-19.

- Piglia, R. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los Años felices*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (2014). “El escritor como lector”. En: *Antología personal*. México D.F.-México, Fondo de Cultura Económica, pp 83-98.
- Piglia, R. (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (2001). *Respiración artificial*. Barcelona-España, Anagrama. (1ra ed. 1980).
- Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Barcelona-España, Anagrama.
- Piglia, R. (1994). *La ciudad ausente*. Buenos Aires-Argentina, Seix Barral.
- Rússovich, A. (2000). “Gombrowicz en el relato argentino” En: *Historia crítica de la literatura argentina: La narrativa gana la partida*. Buenos Aires-Argentina, Emecé Editores, pp. 361-377.
- Sosnowski, S. (1999). “Contando nazis en Argentina”. *La Jornada semanal* sup. Cult. de *La Jornada*. N° 227, 11 de julio, pp. 4-5.
- Sosnowski, S. (2000). “Memorias de Borges (Artificios de la historia)” En: *Variaciones Borges*. N° 10, pp. 79-95.

TV Pública Argentina (2013). *Borges, por Piglia - Clase 4 - 28-09 -13 (3 de 4)*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O0CsvnDaK_o [Consultado 26/01/ 2020].

Materiales audiovisuales. Videos online

- TV Pública Argentina (2013). *Borges, por Piglia - Clase 2 - 14-09-13 (2 de 4)*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OSv8XimyIQw> [Consultado 16/10/ 2019].