

Claudia Kozak

## Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones/Variaciones/Tensiones

Vivimos tiempos técnicos. Habitamos la técnica. Habitamos el mundo técnico. Y aunque este enunciado pueda ser pensable para cualquier período de la historia humana, lo cierto es que la imagen técnica del mundo se nos ha hecho cada vez más evidente al menos desde el siglo XIX en adelante. Podemos leer nuestro tiempo, en efecto, como el resultado de un largo y a la vez acelerado proceso de construcción de una imagen técnica del mundo, al punto de que en la actualidad pueda considerarse que vivimos en una tecnosfera que modela nuestra subjetividad como quizá no lo hizo en ningún otro período antes.

En ese contexto, la reflexión acerca de las relaciones entre el arte y la técnica también se hace presente. Y aunque el arte siempre se ha relacionado con el mundo de las técnicas por el lado del trabajo con sus propios materiales, toda época — como la nuestra — que hace de la técnica su razón de ser le impone al arte — le sugiere, digamos, para matizar el enunciado — nuevas vías de reconsideración de esas relaciones. Así, surgen las poéticas tecnológicas, esto es, particulares formulaciones en las que los distintos lenguajes artísticos asumen explícitamente su inserción en el mundo técnico que les es contemporáneo.

Técnica y poética se manifiestan desde comienzos de la cultura occidental, al menos en lo que hace a su matriz griega, como conceptos solidarios. No voy a detenerme aquí, como ya tantas veces se lo ha hecho, en el camino etimológico<sup>1</sup>. Baste recordar, con todo, el plano común del saber que anida en el hacer. *Tékhne* y *poiesis*: no sólo una operatoria sino más bien un modo de hacer

---

1 En los escritos de Heidegger este camino se transita una y otra vez. Pero si hacemos un recorrido «a vuelo de pájaro» por esa biblioteca caótica que se expende en la actualidad con textos «subidos» a Internet, encontraremos variedad de menciones a esta relación etimológica, con adscripción a Heidegger. A modo de ejemplo: Francisco J. Olivieri, «Reflexiones sobre el concepto de técnica en Aristóteles», en: *Ratio: Grupo de investigación filosófica del Departamento de Filosofía de la UNMdP* ([www.favanet.com.ar/ratio/pub6.htm](http://www.favanet.com.ar/ratio/pub6.htm)); Juan Astorga, «Meditación sobre el misterio del arte en la era de la furia técnica» (2001), en: [http://vereda.saber.ula.ve/ciencia\\_tecnologia/meditacion.htm](http://vereda.saber.ula.ve/ciencia_tecnologia/meditacion.htm); desde una perspectiva marxista y crítica respecto de Heidegger, por ejemplo, Enrique Dussel, *Filosofía de la poiesis. Introducción histórica*, México, UAM-A, 1977, reedición aumentada: *Filosofía de la producción*, Bogotá, Nueva América, 1984 (<http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/filopro/filopro.html> (Biblioteca virtual CLACSO)).

---

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 339–356.

aparecer aquello que aún no es manifiesto en un camino de saber. No tanto un saber hacer sino un producir abierto al saber. Así, la *tékhne* se explica más por su carácter cognoscitivo que instrumental. Lo mismo que la *póiesis* cuando se refiere a los *poietai*.

Pero en el camino hacia la Modernidad, y cada vez más decididamente después de la Revolución Industrial, la dimensión instrumental del producir de las técnicas se fue separando de su carácter «abierto», esto es, se fue cerrando sobre sí hasta confundirse con la técnica misma. El mundo técnico contemporáneo, de hecho, nos acostumbra a una sensibilidad de la eficacia acomodada más a criterios de rendimiento que a modos de experimentar saberes. Por efecto de rechazo hacia esta totalización instrumental, el arte — la *póiesis* artística — tendió a desconocer su carácter técnico al punto de que ambos términos perdieron por un tiempo su afinidad.

No es que en el pensamiento griego, el carácter instrumental no fuera parte de la *tékhne* y hasta de la *tékhne* que hoy llamaríamos poética, pero tendía a ser limitado o contenido de modo de que no pudiera recubrir (ocultar) la idea misma del saber — de verdad, podría incluso decirse — que lo avalaba. Por ello, de acuerdo al planteo que realiza Carl Mitcham, el pensamiento griego en cierto modo temía o desconfiaba de ese instrumentalismo que reconocía como «peligrosamente» presente en toda *tékhne*, de lo que deriva un modo escéptico de ser-con la tecnología<sup>2</sup>. Es recién en el Renacimiento que aparece un pensamiento sobre lo técnico radicalmente opuesto, que llega a un punto culminante durante la Ilustración — Mitcham lo caracteriza como un optimismo ilustrado —, y que se dogmatiza en el Positivismo. En lo que hace al arte, en el Renacimiento lo vemos compartiendo el mismo campo simbólico que el de la técnica — los artistas del Renacimiento, en efecto, fueron grandes técnicos e inventores — y aunque todavía en el siglo XVIII, en la *Enciclopedia*, por ejemplo, las artes mecánicas están integradas al artículo «Arte», ya en el XIX el reino del arte parece no ceñirse al de la técnica.

En el proceso histórico que Max Weber interpretó como una separación de esferas de la cultura, a la ciencia y la técnica les cupo el rol de guías del «progreso» material; al arte le tocó en suerte la esfera del «espíritu». Incluso como esfera opuesta que pudiera servir de contrapeso o refugio a los males de un excesivo materialismo técnico-económico-instrumental. Suele pensarse que es con el Romanticismo que esta opción cobra fuerza, por lo que el Romanticismo tiene de jerarquización de la imaginación frente a la razón instrumental, o por nuestras ideas habituales del artista romántico como genio inspirado que no «trabaja» sus materiales sino que se deja llevar en una suerte de liberación de su interioridad. Sospecho en parte que estas ideas recibidas, que no dejan de ser fundadas, nos resultan a menudo cómodas — para criticar esa actitud romántica inspirada — pero nos ocultan otro aspecto: el hecho de que el modo de ser-con la tecnología del Romanticismo, siguiendo de nuevo a Mitcham, puede ser entendido como un modo algo más ambiguo — un desasosiego crítico, dice el autor — que implica tanto una oposición al mundo

---

2 Carl Mitcham, «Tres formas de ser-con la tecnología», en: *Anthropos* (1989), n° 94/95, pp. 13-27.

mecanizado moderno como un «terror amoroso» hacia una expansión de los procesos de la vida vehiculizada por los artefactos y que se explica con el concepto de lo sublime, aquello que aterra pero seduce, un «placentero temor» dice Lord Byron, que podemos leer también en *Frankenstein* y en esa modalidad romántica del doble — lo siniestro — que es la figura del autómeta (y veremos luego cómo esto puede aparecer transfigurado en una novela contemporánea argentina como *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia). En la teoría y la crítica contemporánea relativa a las nuevas poéticas tecnológicas surge con frecuencia — cuando no se trata de la pura exaltación acrítica o el rechazo indiscriminado en general poco interesantes — una tendencia a recuperar esta ambigüedad romántica pero en la forma ya no de un desasosiego crítico sino más bien en la forma, diría yo, de una fascinación crítica que, aunque reflexiva, podría quedar sometida al imperativo de la novedad tecnológica. La coneja fluorescente producida en el laboratorio por el artista Eduardo Kac a partir de la incorporación del gen de la medusa es, por ejemplo, para el crítico brasileño Arlindo Machado una novedad «fabulosa» y «aterradora» al mismo tiempo que, en tanto novedad, parece legitimarse necesariamente<sup>3</sup>.

Si consideramos ese impulso a plantear las relaciones entre el arte y la técnica en la Argentina del siglo XX, nos topamos entonces con una trama de poéticas tecnológicas (y discursos acerca de ellas, particularmente manifiestos y otros textos programáticos que, sostengo, son piezas — partes — de esas mismas poéticas) a la espera aún de ser periodizada en sus matices, sus zonas de confluencia y divergencia. Por citar sólo unos pocos ejemplos deshilachados (muchos de los cuales son abordados en este mismo coloquio<sup>4</sup>): de la pasión técnica de Horacio Quiroga que, al decir de Beatriz Sarlo, está en la base de la hipótesis constructiva de varios de sus textos a *La invención de Morel* de Bioy Casares; del manifiesto de la revista *Martín Fierro* — para el cual todo un nuevo paisaje tecnológico de automóviles, aviones, transatlánticos, cinematógrafos, fonógrafos, teléfonos cobijados — diríamos, siguiendo a Marinetti — bajo «violentas lunas eléctricas»<sup>5</sup> se presentó a los artistas reclamando de ellos una «nueva sensibilidad» — a los manifiestos invencionista y Madí en la década del 40; y en la segunda mitad del siglo, del modo en que desde los editoriales de la revista de ciencia ficción *Más allá* — publicada entre 1953 y 1957 — se solicita a los lectores «dejar correr la imaginación por el plano inclinado del progreso técnico» (con lo que de ideológico tiene el enunciado: como sabemos los planos pueden inclinarse hacia varios lados, pero el editorialista de *Más allá* sólo concibe una inclinación ascendente, es decir de progreso), hasta el discurso técnico modernizador de *Primera Plana* en los 60; desde las máquinas inútiles y las máquinas imposibles que produjo Edgardo Antonio Vigo en los 50, el manifiesto «Un arte de los medios de comunicación», propuesto por Jacoby, Costa y Escari en 1966, y la narrativa de Manuel Puig toda desde fines

3 Arlindo Machado, «Por un arte transgénico», en La Ferla (ed.), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 253.

4 Cf. las contribuciones de Sylvia Saítta y Wolfram Nitsch, por ejemplo.

5 Filippo Tommaso Marinetti, «Manifiesto del futurismo», en: Lourdes Ciriot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1995, p. 81.

de esa misma década, pasando por el arte correo — verdadera utopía comunicacional — hasta el arte digital contemporáneo.

De entrada, habrá que postular la idea de que las poéticas tecnológicas no remiten solamente a la incorporación temática de la tecnociencia contemporánea en el arte. Asumir el espacio técnico implica asumir al mismo tiempo el carácter histórico-ideológico de la técnica, sus modos históricos de construcción social del sentido, y es justamente por ello, porque la técnica no es sólo una herramienta o un instrumento desprendido de su configuración social, que es posible leer distintas «versiones» — posiciones/variaciones/tensiones, según el subtítulo que he dado a esta presentación — en estas poéticas tecnológicas. Algunas más cerca de la pasión modernizadora por la novedad tecnológica, pasión que al calor de los acontecimientos suele zambullirse acríticamente en el ideario ya a esta altura diríamos positivista del progreso, otras más distanciadas, menos comprometidas con ese ideario, más resistentes, podría decirse. Las poéticas tecnológicas que más me interesan, son aquellas que al mismo tiempo que reconocen el espacio técnico como propio, establecen una suerte de tensión hacia adentro de modo de desmontar el proceso por el cual la técnica en la Modernidad se ha convertido en sucedáneo de la razón instrumental.

Algo a tener en cuenta además es que, si en algunos casos las poéticas tecnológicas involucraron durante el siglo XX a cada una de las distintas «disciplinas» artísticas por separado, con el correr del tiempo, los límites entre esas áreas se fueron haciendo cada vez más difusos, hasta llegar a una inter- o transmedialidad que se hace hoy moneda corriente. De hecho, podemos afirmar que fue ese mismo eje arte/técnica el que empujó en cierto sentido a la disolución de tales límites. Que nos interroguemos aquí acerca de las poéticas tecnológicas — y como veremos en un momento, de las más específicas poéticas mediológicas — a partir del campo de la literatura, no significa entonces que no se hayan dado en otras zonas del arte e, incluso, que podamos seguir sosteniendo hoy una idea de literatura como lenguaje autónomo — no imbricado con otros lenguajes. Las poéticas tecnológicas «literarias» contemporáneas, en efecto, forman parte del campo de las experimentaciones relativas a las transformaciones de la escritura y la lectura en el ámbito digital. En todo caso, habría que detenerse (cosa que aquí no podré hacer por falta de tiempo) en los modos en que la palabra entra en relación con otros lenguajes, — muy habitualmente hoy se disuelve en ellos y los disuelve —, pero no se borra, ya que se mantiene en algún sentido como resto. Pero dejemos por ahora esa línea y volvamos a un capítulo anterior.

Podemos considerar que al interior del vasto campo de las poéticas tecnológicas se recorta con cierta especificidad el campo de las poéticas mediológicas, es decir, aquél en el que las poéticas tecnológicas se resuelven en su relación con los medios masivos de comunicación, en cierto sentido, también, los medios de construcción simbólica que cada sociedad se da a sí misma. Cierto es que si consideráramos a la técnica misma como un lenguaje no habría quizá diferencia. Como sostiene el crítico español José Luis Brea, no deja de ser atractivo pensar la técnica como lenguaje: el lenguaje que hablan entre sí los

objetos<sup>6</sup>. En la práctica, sin embargo, podemos mantener la distinción toda vez que nos ocupemos de aquellas poéticas que asumen el marco massmediático que las contiene y a partir del cual ensayan sus variaciones.

En la literatura argentina del último tercio del siglo XX, la escritura de Manuel Puig destaca particularmente en su construcción de una poética mediológica al mismo tiempo inmersiva y distanciada. Inmersiva, en el sentido de «estar inmersa en» y producir una «inmersión en» los imaginarios y matrices de percepción mediáticos. Y además, de producir un entorno inmersivo, tal como se habla ahora de las poéticas digitales como inmersivas pero con el sólo recurso de la palabra y el relato. Distanciada, en tanto experimental y autorreflexiva también. No voy a detenerme en un análisis de la producción puigueana que muchos ya hemos transitado en múltiples ocasiones. Más bien abordaré aquí un par de textos de escritores que podrían pensarse nada afines a Puig y que sin embargo plantean en al menos alguno de sus textos ciertas variaciones entre la literatura y los medios que considero significativas. Cada tanto, sin embargo, los leeré teniendo la literatura de Puig como horizonte de referencia<sup>7</sup>.

Se trata de textos que se tensan sobre el límite entre la literatura y los medios. Esto es, se instalan justo allí donde los campos se encuentran y, al mismo tiempo, exhiben también un cierto desencuentro. A diferencia de la literatura de Puig, ofrecen una mirada en el límite pero incluso algo más desplazada. Y aunque puedan encontrarse en ellas algunas marcas de la escritura que sus autores despliegan en otros textos, no hacen escuela dentro de la propia narrativa de estos autores.

*Su turno para morir* de Alberto Laiseca (1976) y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992)<sup>8</sup> son novelas que, aun no fundando una estética por completo mediológico-audiovisual para la totalidad de la producción de estos escritores — porque al menos en el caso de Piglia un fuerte componente letrado lo aleja de esa posibilidad (algo que sólo aparece en la narrativa de Puig

---

6 José Luis Brea, «Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica», en: [www.aleph-arts.org](http://www.aleph-arts.org); incluido en su libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p.113.

7 Durante el Coloquio, hemos planteado la cuestión en términos de una «necesaria» ausencia: en efecto, a pesar de que la convocatoria para este Coloquio hacía eje, pero no en forma exclusiva, en la primera mitad del siglo XX, fue evidente para quienes participaron que la ausencia de exposiciones sobre la producción de Manuel Puig resultaba, al menos, llamativa, dada la centralidad de esta producción en relación con la propuesta del Coloquio. Con todo, mi propia interpretación de esta ausencia, que motivó de hecho que decidiera no centrar mi exposición en las novelas de Puig, implicó no sólo la idea de no abundar en un terreno bastante transitado incluso por algunos de los participantes del encuentro, sino más bien la idea de no reducir el análisis de las poéticas mediológicas argentinas de los 60 en adelante a la producción de Puig.

8 Alberto Laiseca, *Su turno para morir*, Buenos Aires, Corregidor, 1976; Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992. Todas las citas corresponden a estas ediciones.

en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*)<sup>9</sup>, trabajan particulares variaciones sobre el límite entre la literatura y los medios y muestran hasta qué punto producir arte en el período estudiado implica, casi inevitablemente, una relación con lo audiovisual mediático.

1. «NUEVAMENTE EL CARTELITO QUE DICE *BASURA* (*TRASH* EN INGLÉS) SUENA DESDE EL CAÑO QUE LA *NONNA* TIENE EN SU MANO»

La cita que elijo aquí como título de esta sección pertenece a *Su turno para morir*, novela policial «delirante»<sup>10</sup> de Alberto Laiseca, escritor contemporáneo de ya larga trayectoria quien ha adquirido últimamente mayor resonancia masiva a partir de sus apariciones como narrador de cuentos fantásticos y de horror en un microprograma televisivo que podríamos considerar «de culto»<sup>11</sup>. Aparentemente, no es la cita más significativa del texto. Casi un detalle. Sin embargo, en ella se cruzan varias marcas que la muestran como espacio de elaboración de una mirada particular sobre la relación literatura/medios.

Esta cita remite, en efecto, a la historieta, género masivo que combina dos medios, uno del orden de la palabra, el otro del orden de la imagen. Un narrador-guionista permite la incorporación en la novela tanto de la historieta como del cine. El trabajo sobre los géneros massmediáticos se completa — a su vez — con la parodia al policial duro. Pero los tres géneros entran en la novela en medida dispar. Si todo el texto es una parodia del género policial, y si gran parte del relato está armado en forma de escenas de un guión cinematográfico o descripciones de «planos», sólo en unos pocos momentos se intercalan descripciones de supuestos cuadros de historietas.

Y allí es, precisamente, donde el relato se quiebra y un tiempo presente interrumpe la narración para congelar la imagen<sup>12</sup>. Se produce así una sobreimpresión del eje de lo simultáneo en el continuo de la narración: en medio de dos sintagmas narrativos, un cuadro donde a la vez se ve, se oye y se lee (*la nonna* vista en actitud de ataque dispara un cartelito que «suena» con la palabra *basura*). La incorporación inesperada de este cuadro privilegia formas combinadas de percepción pero «traducidas» (como no podía ser de otro modo mientras no se abandone la narración verbal) en el proceso de lectura.

9 Para una lectura en tal sentido, cf. Claudia Kozak, «Maldición de hombres / chiste de mujeres. Variaciones sobre géneros, literatura y cultura mediática», en: *Cuadernos del Sur, Fascículo Letras* (2006), n° 35–36, pp. 169–182.

10 Tal el término utilizado por el autor para definir su literatura, término que sus mismos personajes intentan desentrañar más de una vez.

11 *Cuentos de terror*, emitido por la señal de cable ISAT entre 2002 y 2005.

12 La cita completa exhibe con mayor claridad el quiebre temporal al que se hace aquí referencia: «Algo después, cuatro tipos comenzaron a subir en fila la escalera, y atrás venían más. Nuevamente el cartelito que dice *basura* (*trash* en inglés), suena desde el caño que *la nonna* tiene en su mano. De abajo hacia arriba tiró; los tipos empezaron a rodar uno tras otro de acuerdo con las leyes de Newton» (Laiseca, *Su turno para morir*, p. 72).

El propio texto señala este límite. Y qué mejor forma de señalar que usar un cartel. El cartelito que, según el narrador, sale de la punta del caño que la nonna tiene en la mano señala redundantemente: dice que los tipos que vienen subiendo la escalera son *basura* (y la fuerza de esa palabra es tan grande que literalmente mata), pero también dice que en una historieta, y en una novela, el sonido de un disparo es inaudible, que todo lo que suena debe ser leído.

Definitivamente, existen límites genéricos hasta cierto punto determinados por la materialidad de los medios de la época. Una novela publicada en 1976 como ésta, por más medios visuales (historieta) o audiovisuales (cine) que pudiera incorporar a través de la voz del narrador y transcribir a la escritura, seguía siendo una novela. Con todo, la incorporación de medios otorga a esta novela una forma excéntrica de narrar que la ubica por fuera casi de la tradición literaria letrada. Y ello, porque se trata de medios que tienen la posibilidad extraliteraria de contar más cosas a la vez o, mejor, de contar en varias direcciones, aquéllas que involucran no sólo a la vista en el proceso de lectura tipográfica sino a la vista capaz de reconocer dibujos (en la historieta) e imágenes en movimiento (en el caso del cine), y por supuesto al oído.

Por otra parte, para que en una novela se pueda crear el efecto de estar contando en varias direcciones, es posible recurrir a un quiebre en la progresión lineal del relato, procedimiento ya de larga data para el momento. Aunque a grandes rasgos pueda leerse en *Su turno para morir* una estructura narrativa lineal identificable (presentación del protagonista John Craguin, presentación del antagonista Earl «Polígono de Tiro» O'Connor alias *la nonna*, encuentro y desenlace<sup>13</sup>), justamente el discurso en manos del narrador-guionista tiende a minar la progresión de la historia. Para ello se activan estrategias del orden de lo discontinuo: yuxtaposición de escenas que sólo a veces se conectan narrativamente entre sí; superposiciones de planos dados por las «imágenes mentales», esto es, traducciones discursivas de flash-backs o primeros planos cinematográficos y de pensamientos según los globos típicos de la historieta.

Esas «imágenes mentales» (tal la denominación con la que aparecen en la misma novela), se oponen, en tanto procedimiento, a todo tipo de subordinación sintagmática: no se trata de la introducción de un relato retrospectivo incluido en el relato mayor de un narrador o personaje sino, de nuevo, de la descripción de planos sobreimpresos («Ahora, la cara del comisario que ocupa toda la visión, cuyos ojos se encienden. Superpuesto con esto y entremezclado, una imagen mental: un hombre primitivo cazando con lanza un venado», p. 83). La literatura de William Burroughs es, por otra parte, un fuerte intertexto en este caso, la aparición de «escenas» (las famosas rutinas de Burroughs), los fundidos en negro, se leen también aquí. La novela se deja llevar, así, por un simulacro de representación visual caótica que estaría mimetizándose con la multiplicidad de imágenes audiovisuales que se imponen en la cultura

---

13 En realidad la claridad de esa estructura narrativa lineal está también subvertida por los espacios otorgados a cada parte. Mientras la presentación de John Craguin ocupa toda la primera mitad de la novela (hasta la página 61), el desarrollo de la intriga se da casi exclusivamente en la segunda mitad cuando se presenta al personaje de *la nonna* que ni siquiera es mencionado en la primera parte.

contemporánea<sup>14</sup>, pero, a la vez, exhibe irónicamente la medida en que estas imágenes pueden llegar a impactar en la constitución de un sujeto lector: ante la dificultad para que se sigan construyendo imágenes mentales a partir del texto escrito<sup>15</sup>, la novela las reconstruye expresamente en un intento de no perder, definitivamente, a su receptor.

El manejo discontinuo del tiempo se ve favorecido, por otra parte, por las digresiones, relatos enmarcados e incorporaciones de géneros discursivos «extraliterarios» (un informe, un resumen de los hechos) que cruzan el relato mayor y amenazan siempre con superarlo. A la manera de Tristram Shandy: también en *Su turno para morir* el subir o bajar una escalera puede dar lugar a un tiempo suspendido en el que una larga digresión llegue a ocupar varias páginas. En las primeras páginas del texto el «señor comisario inspector John Craguin» (p. 17) comienza a subir las escaleras de la jefatura extasiado por la contemplación de una flor que lleva en la mano; pero sólo llega a destino — el primer piso — siete páginas después cuando, ya sin esperarlo, se lee: «El comisario termina de subir las escaleras» (p. 23). Claro que a esta altura, después de haber asistido a las conversaciones entre Craguin y su secretaria acerca de la ciencia ficción y a los discursos del primero en favor de la tecnocracia, el lector ni siquiera recuerda de qué escaleras se trata. La digresión, sin embargo, es un procedimiento más realista de lo que podría imaginarse: su tiempo es el tiempo de un éxtasis, mientras dure el éxtasis del personaje, durará la digresión del narrador. Este, en realidad se enfrenta siempre con su propia imposibilidad para narrar.

Si el cine y la historieta entran en la novela a través de este narrador guionista, el género policial lo hace más bien a nivel de la trama y de los personajes pero con un sesgo invertido. Y la parodia, se ha dicho, suele citar invirtiendo, dando vuelta. Como todo en esta novela funciona según una lógica de mundo al revés, donde todo es lo mismo, pero a la inversa (significante este último repetido hasta el cansancio<sup>16</sup>), se privilegia siempre lo inesperado. Donde hay policía, mafia y persecución se espera un clásico relato policial. En cambio, aparece el delirio. Esa misma ambivalencia paródica es la que experimenta el héroe de la novela — John Craguin — respecto de la ciencia ficción:

Detesto a los escritores de ciencia ficción. Siempre son los tipos que se quedaron a medio camino. Allí encuentran su lugar todos los falsos profetas, los vegetarianos, etc... Son una especie de Tercer Reich en disidencia. Los quiero y los odio al mismo tiempo (p. 18).

14 Si esto es válido para el año de publicación del texto — 1976 — lo es mucho más todavía para el momento actual.

15 En palabras de Paul Virilio: «Está claro que el daño más grande causado hasta ahora a la escritura y la lectura es que los lectores contemporáneos generalmente se han vuelto incapaces de formar imágenes mentales en base a la palabra escrita». («Velocidad y fragmentación de las imágenes», entrevista de Jerome Sans, en: *Fahrenheit 450* (1989), n° 4, p. 45).

16 «Los de la CF representan la zona marginal del individualismo a la inversa» (p. 19) o «Yo también tengo mi cárcel de Spandau, pero a la inversa» (p. 82), cf. también pp. 84, 87 y 113.

Se trata de una paradoja que roza lo cómico: un héroe de policial que siente amor/odio hacia el género masivo con el que, en cierta medida, compite. Y aunque no necesariamente la parodia concita la risa<sup>17</sup>, *Su turno para morir* sin lugar a dudas acepta una lectura desde ella; lectura gozosa, podría decirse.

Además de una cantidad de guiños al lector vernáculo (un gangster estadounidense que fuma tabaco inmejorable de Corrientes (provincia argentina) y otro al que llaman Negro Cedrón, por ejemplo, aunque la historia transcurra al parecer en algún lugar de los Estados Unidos), el narrador pone en escena un trabajo de fractura respecto de la lengua del género parodiado, que produce una inadecuación básica. Así como no sería adecuado que un gángster se llamara Negro Cedrón<sup>18</sup>, tampoco lo sería — en términos de este texto — que una novela policial se escribiera en otra lengua que no fuera el inglés. De allí que el narrador ponga en evidencia su carácter de traductor («*basura* (*trash* en inglés)») y hasta de traductor poco hábil («ve cerca de la jefatura (o como quiera que se llame ese lugar en EEUU)», p. 17).

Podría decirse así que la novela propone una relación de excentricidad respecto de la literatura a costa de un trabajo sobre los medios: excentricidad del narrar respecto de la narración literaria (despliegue de simulacros de imágenes audiovisuales superpuestas), excentricidad de la lengua de la literatura, lengua de género literario (aun cuando en su origen sea éste un género masivo). El texto cita un género en una lengua que le es ajena y exhibe el peso transformador de tal pasaje. Al hacerlo, quizá se esté enfrentando a la idea de un policial argentino<sup>19</sup>. Lo que de destructor puede tener un texto paródico no apunta tanto aquí al género en su conjunto, ni siquiera a su vertiente «dura», aunque éste sea el objeto parodiado, sino a la adaptación del mismo en el interior de la literatura argentina de la década de 1970 en la que pudo leerse cierta revitalización del género<sup>20</sup>. *Su turno para morir* es, en realidad, la parte marginal de tal revitalización.

El acto de separación implicado en la parodia se convierte aquí en un acto de reflexión acerca de la propia práctica y de prácticas literarias (y mediáticas) contemporáneas al texto. Podría ser, por qué no, una cuestión de competencia (la novela, como he señalado, pone en escena la competencia entre dos géneros masivos: el policial y la ciencia ficción). Ciertamente, con los grandes de un género, con los padres literarios, no se compite (sí se los puede en cambio negar o dejar en suspenso). Con quien se compite es con los pares. *Su turno para morir*, ópera prima de Alberto Laiseca, busca de este modo hacerse un lugar en la literatura argentina contemporánea aunque sea a costa de entrar —

17 Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen, 1985.

18 Alberto Cedrón, apodado el «Negro Cedrón», pintor argentino (1937–2007), hermano del músico «Tata» Cedrón y del cineasta Jorge Cedrón.

19 De hecho, el texto ha sido publicado en el marco de una revalorización del género en una colección denominada Serie Escarlata.

20 «[...] revitalización del género policial bajo la influencia de las novelas «duras» norteamericanas» (Ana María Amar Sánchez/Mirta Stern/Ana María Zubieta, «Saer, Puig y las últimas promociones», en: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982, t. 5, p. 666).

si nos atenemos al título del segundo libro del escritor publicado en 1982 — *matando enanos a garrotazos*.

Se trata, así, de una novela que destruye — porque pone en evidencia — otros modos de narrar. Y aunque exhiba la parodia de la cultura de masas (no sólo del policial sino también de la televisión y de la publicidad contra las que se levantan los «exabruptos» del comisario John Craguin) construye también con esos mismos materiales. Su excentricidad literaria la toma de los medios. Nunca, sin embargo, de manera plácida. Los exabruptos del comisario son parte del exceso implicado en el delirio. Contra la razón instrumental, *Su turno para morir* propone una razón delirante que funciona por medio de una contradicción en los términos: razón delirante o, lo que aquí es lo mismo, realismo inverosímil (ni realismo mágico, ni literatura fantástica), realismo como nunca antes, quizá, había sido pensado que permite pensar también la singularidad.

Los personajes delirantes de Laiseca, en efecto, son únicos, singulares. Unos excéntricos que jamás se acomodan salvo a sus propias reglas. Tanto el comisario como el gángster son megalómanos, crueles, incongruentes. Plantean además una lógica de la diferencia pero por humorada. Como lo hace Nidia en *Cae la noche tropical* de Puig, quien lleva adelante desde el chiste y la novela sentimental su plan de «emancipación», *Su turno para morir* construye singularidades resistentes (al sentido común) también desde diversos medios masivos (cine, historieta) y desde diversos géneros (policial, humor negro).

La humorada y el delirio se hacen carne, por otra parte, en la ficcionalización de una voz autoral que insiste en comentar su propio texto a pie de página para pontificar acerca de y reírse de la historia literaria: anuncia el valor de Poe, «escritor norteamericano, aún poco conocido. Injustamente», y pronostica un futuro poco brillante para el «joven escritor Jean-Paul Sartre» (p. 40–43).

Así, los delirios mediológicos de Alberto Laiseca caen también del lado de la literatura, ya que la novela exhibe el modo en que pretende ocupar espacios literarios. Quizá, con todo, espacios no demasiado grandes o «elevados». Tal vez sólo el pequeño espacio del «tipo que compró *Su turno* entre otros libros en un cambalache, todo por \$ 30» (p. 43), quien también, convertido en escritor, reescribe el texto a pie de página.

Para cerrar esta parte, unas breves citas. La primera, otra nota al pie donde la voz autoral ficcionalizada de este autor novel sostiene: «es deber de los artistas consagrados como yo» (p. 42). El texto abre sus márgenes a la reflexión acerca de su posible/deseable destino como objeto de consumo. ¿Un conjuro para suscitar la fama de parte de una literatura que se sabe no masiva? También, una ironía. La nota al pie construye un marco que ironiza acerca de la inserción social de la literatura en el interior de la cultura massmediática.

Con todo, ciertas zonas de este texto enmarcado irónicamente ponen en acción una práctica discursiva que transforma a la literatura llevándola hacia un campo de prácticas culturales mezcladas y de resistencias mediadas. La segunda de las citas prometidas, en realidad el epígrafe de toda la novela dice: «Su rostro estaba vuelto de nosotros, pero todos reconocimos al conde Drácula» (p. 9). Así, en *Su turno para morir* podemos ver cómo funciona una vampirización de medios en sentido estricto. Su consigna sería: sacarle sangre a la cultura audiovisual mediática y sentarse a escribir los resultados de la transfusión.

## 2. UNA INCREÍBLE MÁQUINA MACEDONIO-PUIGUEANO-BENJAMINIANA

*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, texto mucho más transitado por la crítica seguramente que el de Laiseca, postula tanto una teoría política del relato como una recuperación del procedimiento mediático reproductivo que se lee en la narrativa de Puig, llevado en este caso a eje temático-formal. De hecho, no hay una cosa sin la otra: se cuentan historias sobre una máquina que reproduce historias, se construye formalmente una máquina de narrar — la novela misma — a partir de la transcripción de historias — versiones o copias — intercaladas. El texto es también, solapadamente, una lectura política de la obra de Puig. Y más allá, de las concepciones de Walter Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica en el arte. Lectura oblicua puesto que se presenta, en principio, como una ausencia.

Los textos de Ricardo Piglia nunca dejan de señalar su diálogo con la literatura. En *La ciudad ausente* Macedonio Fernández y James Joyce son — entre muchos otros y en forma abierta — los referentes obligados<sup>21</sup>. Detrás, sin referencia explícita, esto es, ausente, se encuentra la máquina reproductora de relatos, versiones, copias y traducciones que está en la base de la narrativa de Puig. La misma trama de la novela está montada sobre una máquina tal: la Eterna, la cantora, último sueño de escritor, es en efecto un instrumento técnico enloquecido, provisto de cables, cintas de grabación, luces y sonidos que comienzan a actuar contra lo previsto; pero es también una matriz de producción literaria: restos de historias, imágenes, versiones, relatos de relatos, voces son sus materiales.

En tal sentido, la novela repite el gesto de *Maldición*, la novela más literaria de Puig: usar la máquina reproductora pero quedarse dentro de la literatura (y de la política<sup>22</sup>). Destino de gran parte de las poéticas mediológicas literarias en la era de la cultura mediático-audiovisual al menos hasta el desembarco digital<sup>23</sup>: apropiarse de saberes técnicos para convertirlos (invertirlos) en lengua literaria.

La producción de Piglia, combinación de cultura letrada y género policial (y esto ya era Borges, por supuesto), suma en *La ciudad ausente* un sutil imaginario cinematográfico de ciencia ficción (entre *Metrópolis* y *Blade Runner*) capaz de dar cuenta de las condiciones de posibilidad del espacio urbano

21 Adriana Rodríguez Pérsico, «*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», en: *Hyspamérica* (1992), n° 63, pp. 100–106.

22 «Ese contraste [entre verdad y ficción] (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La Traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas». Retengo de estas palabras de Ricardo Piglia (*La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 116) el concepto de lo testimonial desplazado: *La ciudad* puede leerse, en efecto, en términos similares.

23 Pero aún así: las novelas de la trilogía de Daniel Link — *Los noventa*, *La ansiedad* y *Montserrat* — surgen estructuralmente en relación con las nuevas matrices de percepción mediáticas contemporáneas — el contestador automático, el correo electrónico, el blog — y se desplazan hacia el libro manteniendo así su doble filiación letrada y mediática.

de fin de siglo. Pero por sobre todo esto, en la máquina reproductora, dispositivo técnico usurpado a la cultura massmediática — que es así condición de enunciación — se lee la resistencia en el lenguaje, o mejor, la utopía.

## 2.1 ESCRIBIR LA CIUDAD<sup>24</sup>

«Está lleno de copias en toda la ciudad»

*La ciudad ausente* reescribe la ciudad contemporánea. La ciudad en ella es un tema, por supuesto. Pero también una manera, esto es, una matriz genérica cruzada por vagos imaginarios de ciencia ficción y modos del decir que interrogan subjetividades fragmentadas al filo del siglo. Novela que, además, habla de una ciudad y de un espacio surcados por palabras que se instalan en un fuera de lugar: relatos diseminados por una máquina descompuesta, nuevos lenguajes en boca de niñas poco convencionales, graffitis misteriosos o marginales — literarios incluso —, utópicas islas lingüísticas. Escribir la ciudad es en esta novela el marco para experimentar el lenguaje o quizá, más bien, el futuro en el lenguaje. Por ello, escribir la ciudad deviene también en una política de la resistencia.

Bajo los nombres de una Buenos Aires a medias reconocible y anacrónica (literalmente, fuera del tiempo, otra manera de estar fuera de lugar) se desplaza otra ciudad fantasmal y ausente aunque cubierta — en principio — de cotidianidad. «Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión» (p. 14). La amenaza, sin duda, viene en esta novela del lado de la literatura: una máquina construida por un tal Macedonio (Fernández) se alimenta de la «memoria viva» (p. 178) para producir relatos que minan un orden establecido.

Sin embargo, por las noches, en los techos de los edificios los reflectores barren el cielo con haces azules, y quienes controlan han decidido confinar a la máquina reproductora de relatos en un gran Museo, e intentan, incluso, desconectarla. Pero cómo desconectar a la Eterna, cómo desconectar a Molly y su monólogo final.

La ciudad como marco, entonces. Su imagen es la de una ciudad poblada, lo anticipé ya, a partir de una tenue matriz de ciencia ficción de fin de siglo. Sin fuegos artificiales tecnológicos (la máquina macedoniana parece anclada en un imaginario tecnológico algo arcaico) pero con el mismo registro de la disolución de la ciudad en tanto espacio de la Modernidad<sup>25</sup>.

Junior, el periodista que busca el origen de la máquina, de alguna manera el protagonista de la novela:

24 Se retoman aquí parte de los argumentos desarrollados en Claudia Kozak, «Ciudades bajo palabra. Literatura y memoria en el fin del siglo», en: *Boletín*/6, Rosario, Centro Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 1998, pp. 49-61.

25 Salvando las distancias, el mismo tipo de disolución de lo urbano (hecha de mezclas babélicas, espacios a caballo entre el abandono y las tecnologías de última generación) que aparece en películas como *Blade Runner* de Ridley Scott o en las novelas de William Gibson (*Neuromancer*, *Count Zero*, *Mona Lisa Overdrive*).

Se bajó en la Nueve de Julio. Los pasillos estaban cubiertos de puestos y kioscos de lata donde vendían miniaturas y revistas de la guerra. Jóvenes conscriptos se detenían ante los pornoshops y los microcines, las galerías de tiro al blanco, los bares baratos con fotos de rubias semidesnudas, las agencias de Lotería. Al fondo había galpones de lata y locales que se habían ido acumulando en los corredores, aprovechando el tránsito continuo de los que viajaban en subterráneo. Los jóvenes habían invadido los salones, con sus crests y sus Levis rotos, las navajas en las fundas de las botas, hacían sonar el heavy metal en los audios vestidos con las poleras negras de Metrópolis (p 108).

Si para la literatura argentina en los textos de Roberto Arlt es posible encontrar la «máquina de visión» propia de la ciudad moderna<sup>26</sup>, es decir, la máquina de visión acoplada a la ciudad en tanto artefacto moderno, en *La ciudad ausente* encontramos las condiciones de visibilidad de la ciudad contemporánea. En principio, no se trata ya de la ciudad como espacio público, el de la confrontación con un otro capaz de hacer crecer la experiencia<sup>27</sup>. En todo caso, cuando se da el espacio público, aparece aquí a medias oculto, clandestino, bajo tierra: los pasillos del subte bajo la 9 de Julio, los sótanos del Mercado del Plata. Cintas grabadas en talleres clandestinos de Avellaneda que pasan (circulan) de mano en mano. Espacios que exhiben una cierta verdad en el texto. La tarea que Junior se impone es justamente desenterrar, sacar a la luz algo que algunos se empeñan en ocultar.

Tan tenue pero manifiesto como el marco genérico de ciencia ficción aparece así el género policial: hay enigma, hay investigador; el crimen — para algunos — es la literatura<sup>28</sup>.

El espacio de la ciudad integra, de hecho, ambos marcos genéricos massmediáticos (esto es, se incluye en ambos marcos y a la vez los une, los integra). A la disolución urbana de pasajes subterráneos, sótanos, talleres clandestinos y reflectores en la superficie corresponde la búsqueda de información velada, de datos que permitan llegar a la verdad de la máquina en una ciudad de luces siempre encendidas que prolifera en «ramificaciones paranoicas». Leer ciertos textos, como el que Fuyita le pasa a Junior, es mantener viva a la máquina («se llamaba *Los nudos blancos*, una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle», p. 68).

Sumado a esto, cuando se sugiere la persistencia de esa zona típicamente sociable (ya no ausente) como lo es el café, la percepción de los personajes la quiere más cercana a la mediatización de las pantallas y de un mundo técnico de control audiovisual que a la experiencia táctil más directa:

26 Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, p. 43, citando terminología de Virilio (cf. por ejemplo *La máquina de la visión*. Madrid, Cátedra, 1989, y «The overexposed city», en: *The lost dimension*, New York, Semiotext(e), 1991).

27 Richard Sennett, *El declive del hombre público*. Barcelona, Península, 1978.

28 Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ése es el crimen» (p. 164).

Habían bajado al bar [...] eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol. «Esto parece un cine», pensó el Monito, «como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película.» Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio (p. 12).

El bar — el café — como ficción massmediática. El cristal de la ventana es la pantalla que confiere consistencia a lo vivido. Sin pantallas no se ve nada. Y en términos de Fuyita, el guardián del Museo que pretende activar los mecanismos de resistencia a través de la proliferación de los relatos de la máquina, esa vivencia a través de las pantallas no está alejada del poder político:

El poder político es siempre criminal [...] El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena [...] Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión — dijo de pronto —, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas (p. 66).

Poder telépata y sociedad de control. Extensión de un panoptismo distendido (lo que en sí mismo podría parecer un contrasentido) que caracterizaría a las sociedades de fin de siglo<sup>29</sup>. La máquina, sin embargo, «ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas» (p. 66). Aumentar el caudal de relatos — hacer con ello una «novela río» (p. 176) —, diseminar copias y traducciones es la contraofensiva de la ciudad paranoica: «quieren anularnos, pero vamos a resistir [...] tenemos historias múltiples y pruebas» (p. 64). De todos modos, examinadas con más detalle, esas historias múltiples descubren su verdadera potencia en el trabajo con el lenguaje. No se trata sólo de contar sino de contar con palabras.

## 2.2 LUCÍA JOYCE

En el origen, hay una máquina de traducir que exhibe la reescritura implícita en toda traducción, es decir, la transgresión al origen que se borra a sí mismo en la proliferación de versiones. «Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo» (p. 43). El tema del doble, *William Wilson* de Poe — el primer cuento introducido en la máquina para su traducción — deviene *Stephen Stevensen*, la primera versión.

---

29 Gilles Deleuze, «Posdata a las sociedades de control», en: *Babel*, n° 21, Buenos Aires, 1990, pp. 42-43.

Traducir el tema del doble implica, entonces, redoblar la apuesta: del dos a la proliferación infinita<sup>30</sup>. Además, más allá de los textos y de las versiones la máquina misma participa, en un principio, del carácter «siniestro» del doble: autómatas construida por Russo, (y en ello semejante a sus pájaros mecánicos y sus muñecas<sup>31</sup>), para paliar el dolor de Macedonio por la pérdida de Elena, máquina que llena un vacío, que anula la ausencia. Lo siniestro es en todo caso, para Elena misma convertida ahora en memoria pura, la Eternidad («Era eterna y era desdichada», p. 70). Sin embargo la novela en su desplazamiento narrativo, en su transcurrir, opera también un desplazamiento. Cuando el «sueño» de Macedonio se vuelve colectivo, cuando la máquina, la Eterna, comienza a funcionar no sólo para Macedonio — o Russo — sino para la gente como forma de mantener viva la memoria tanto de los hechos como del relato, cuando se convierte en la cantora, lo siniestro se desplaza hacia otra máquina, la máquina de Estado<sup>32</sup>.

El mantener viva la memoria del relato es un bien que ofrece la máquina — medio de comunicación que pretende ser desactivado — a los tiempos que corren. Mejor aún que otros inventos de la época mediático–audiovisual («Me parece un invento más divertido que la radio, decía», p. 44), básicamente porque la máquina tiene la capacidad de cubrir la función narrador tal como Benjamin la percibía en la obra de Leskov<sup>33</sup>. A Macedonio «le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de *aparecidos* se iban muriendo» (p. 44, subrayado mío). El desplazamiento, además, produce una inversión: la máquina colectiva opuesta a la máquina de Estado podrá finalmente contar historias de (*des*)*aparecidos*, tal el primero de los relatos de la máquina que la novela reproduce bajo el título de *La grabación*:

La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad. Está lleno de copias en toda la ciudad (p. 17).

Las historias de *aparecidos* mantenían el efecto de lo siniestro del lado de la literatura, del narrador y su relato, esto es, de la ficción fantástica. Las de

30 El tema del doble ha entrado en la crítica literaria vía el psicoanálisis, aspecto que forma parte, evidentemente, del bagaje teórico-crítico de Piglia y de su interés por pensar a la literatura tanto dentro como fuera de ella. La relación del dos con la proliferación múltiple ha sido analizada por Freud en «La cabeza de Medusa». Cf. *Obras Completas*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988.

31 «Al costado una muñeca movía los brazos y trataba de sonreír. Junior tuvo la impresión de haberla visto ya y la impresión de que era demasiado siniestra para ser artificial» (p. 120).

32 En la reseña que Adriana Rodríguez Pérsico publica en la revista *Hyspamérica* (n. 21, p. 104) se lee: «En *La ciudad ausente* la conspiración parte del Estado. El relato narra los intentos de desactivar la máquina, especie de espía que se ha infiltrado en las redes de información y materializa en imágenes los sentimientos hostiles de la población. A la máquina de la imaginación se le opone la máquina de la represión».

33 Walter Benjamin, «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», en: W. B., *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta, 1986.

*desaparecidos*, en cambio, lo trasladan a la realidad («un documento duro, que viene directo de la realidad») para convertirlo en razón de Estado.

La capacidad de mostrar ese desplazamiento, ciertamente, es — leída desde este texto — propia de la literatura. Toda la novela es un señalamiento del poder de la ficción. Y el doble, se ha sostenido, no sólo convoca una ausencia (que retorna en la figura de lo siniestro), también convoca a la ficción. En tanto *La ciudad ausente* se nos muestra explícitamente como literatura que se expande en multiplicaciones infinitas de diversos modos textuales del dos: Mac (Macedonio) y MacKensey (Junior), William Wilson y Stephen Stevensen, Russo y Richter, Ana Lidia y Anna Livia, las dos series de seis relatos producidos por la máquina (los no públicos y los que se dieron a conocer), los dos padres que pierden a sus hijas llevadas por sus madres a Barcelona (Junior y su padre).

En algún punto, con todo, el doble estalla en una red inextricable de puntos móviles que se reenvían unos a otros sin cesar. Los dos padres y las dos hijas se reencuentran en el padre y la hija del relato *La nena*, los viajeros ingleses (nuevamente Junior y su padre) reaparecen en Stephen Stevensen, un horario al parecer clave, las tres de la tarde, circula por el texto machaconamente...

Autorreferencia pura o, lo que es lo mismo en la poética de Piglia, lo testimonial desplazado, contado al sesgo, como ausente. Solo la ficción tiene el poder de la verdad (la realidad imita a la ficción, suele sostener Piglia). Por ello, muchas zonas del texto autorrefieren ya sea al todo o a las partes. La literatura toda funciona de ese modo. Macedonio, Borges, Arlt, Dante, Joyce... La lista completa de todas las referencias literarias diseminadas en la novela genera el vértigo de la totalidad. Como el aleph, la literatura tendría la capacidad de convocar el todo a la vez en forma lineal y simultánea. El aleph es, literalmente<sup>34</sup>, el lenguaje.

Las escenas acerca del lenguaje recorren toda la novela. Considero posible aislar, de todas formas, algunas de estas escenas que describen un recorrido ajustado: primero, el relato *La nena*, la historia de Laura, la niña que desaprende el lenguaje en función de su desfasaje (el del lenguaje, no el de ella) con la experiencia<sup>35</sup>; luego, *Los nudos blancos*, el relato quizá central de la novela que dice autorreferencialmente todo el texto bajo el registro del discurso paranoico de Elena; más adelante *La isla*, utopía (y distopía) lingüística en la que un solo texto, el *Finnegan's*, puede contener el mundo. Por último, el

34 «En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina» (p. 122). La deuda con *El aleph* de Borges no necesita ser comentada. Deuda que, por supuesto, ni comienza ni termina en esta cita. Como bien señala Rodríguez Pérsico (n. 21), la casa-museo de Carola Lugo es un laberinto de extraña composición. Por otra parte, resulta interesante notar que también la escuela en la que el William Wilson de Poe pasa sus primeros años lo era.

35 Laura, quien deja en principio de usar los pronombres personales para luego trastocar las palabras («el azúcar pasó a ser «arena blanca», la manteca, «barro suave», el agua, «aire húmedo») (p. 57): «Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo» (*ibid.*).

monólogo final de la máquina — espacio textual hacia donde se dirige toda la novela — canto que persiste, voluntad irreprimible de la memoria.

Tales escenas se van encadenando unas a otras a partir de un extraño diseño de inclusiones que no permiten reconstruir una figura plana (de sentido). Si bien aparecen en el texto siguiendo una secuencia lineal, sus múltiples referencias cruzadas sobreimprimen a la línea una simultaneidad inusitada. La nena es, quizá, la infancia de la máquina. Como ella, aprende un lenguaje a partir de la variación de versiones. Laura además, es atendida en un principio — sin éxito, por supuesto — en la clínica del Dr. Arana, siniestro psiquiatra con cráneo de vidrio llamado a regularizar en *Los nudos blancos* los supuestos delirios paranoicos de Elena Fernández quien «estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía alma) a una máquina» (p. 70). Por otra parte, ya en el anillo de oro de *La nena* se anticipa el motivo central de los nudos blancos (aleph o «materia viva donde se han grabado las palabras», p. 123) puesto en escena recurrentemente a partir del segundo tercio de la novela y tematizado en la utopía lingüística de *La isla* y en el monólogo final.

Todos esos elementos reaparecen desordenados en el monólogo confirmando la figura de la red. No conocer el orden de las partes es desconocer el origen, el principio. En ese desorden respecto del origen se lee, nuevamente, toda la novela. Sólo cuentan las versiones, pequeñas muescas de la máquina reproductora convertida en «una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado» (p. 151).

Mujer, máquina, relato: lo que piensa el texto es la politización de una función o lugar (función mujer, función narrador, función literatura). Lo hace desde variados frentes, incluso desde las leyes del género (en el doble sentido que puede tener la palabra en castellano: tanto *gender* como *genre*)<sup>36</sup>.

Si toda la novela es el itinerario detectivesco de Junior en la búsqueda de información sobre la máquina, a pesar de las cámaras que controlan, de las patrullas y de su propia ceguera, también es la puesta en escena de una política del relato ligada a una política del género: si bien los hombres buscan la verdad, y para ello son capaces de proporcionar textos (Renzi y Fuyita le dan a Junior dos de los relatos reproducidos en la novela), están ciegos (Junior usa anteojos, cada vez está más miope y directamente Ana le dice: «Estás ciego», p. 109). Las mujeres son aquéllas capaces de proporcionar pistas, caminos a la máquina, la que resiste, la cuentera, ella misma una mujer. La mujer del teléfono, al comienzo de la novela, lo conduce al Majestic donde Lucía Joyce<sup>37</sup> le indica el camino hacia Fuyita; Ana guía a Junior hacia Carola quien, finalmente

36 La ambigüedad del término en español, permite el espesor de sentido: en este caso pienso en el policial, género del discurso, y en la máquina femenina en tanto representación de una posición de sujeto ligada con el género sexual (*gender*).

37 «El lenguaje mata», «Viva Lucía Joyce», los graffitis que Junior lee en el techo del ascensor del hotel Majestic remiten a otras zonas de la cultura contemporánea como las distintas subculturas jóvenes, aunque aquí con fuerte referencia letrada. Ambos graffitis, por otra parte, se reenvían mutuamente: es Lucía Joyce, la hija psicótica de James Joyce quien *se ahoga* en el lenguaje, de acuerdo a la famosa frase de Jung («Allí donde usted nada, ella se ahoga»).

(y junto a Julia Gandini), lo guía hacia Russo. Allí termina el recorrido y también la novela.

Porque en el final está la máquina abandonada en una playa pero todavía viva. En un principio el recorrido de Junior es periodístico: trabaja en un diario y necesita la información. Luego, al final, no importa la información sino el relato (de nuevo el Benjamin de «El narrador»), la voz de la máquina que es también la voz de la literatura porque conjuga, además el final de dos grandes novelas modernas como los son *El innombrable* de Beckett y el *Ulises* de Joyce: «nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero *voy a seguir*, hasta el borde del agua, *sí*» (p. 178, Subrayado mío)<sup>38</sup>.

*La ciudad ausente* retrabaja la literatura moderna pero lo hace desde la lógica reproductiva de la cultura mediática. Este último gesto es el que, en forma mucho más extrema, pone en juego Puig en la mayor parte de su obra. La narrativa de Piglia, por supuesto, es más letrada (y tiene menos «gracia»). De allí que constituya uno de los momentos de estas variaciones sobre el límite entre la literatura y los medios asociados a las poéticas mediológicas, no desde fuera, pero sí desde una posición algo desplazada.

Esos modos de asociación también se exhiben en la primera novela de Laiseca a través de su particular vampirización de medios. En este caso, no es tanto la lógica de la reproductibilidad y la proliferación de versiones lo que permite asociarlas a las poéticas mediológicas, sino el artificio narrativo que, a pesar de la parodia (ausente casi en la literatura de Puig), toma dispositivos mediáticos como la velocidad y simultaneidad de las percepciones y los arrastra hacia la literatura. Por otra parte tanto en *La ciudad ausente* como en *Su turno para morir*, y en la narrativa de Puig, la asociación viene de la mano de la singularización a partir del uso de géneros masivos.

Lo fundamental es que, en todos estos casos, los modos de apropiación del marco massmediático se ligan a modos de liberación y resistencia. El «pero voy a seguir» de esta máquina literaria contemporánea, que asume como propio el marco massmediático, se postula desde un presente incierto pero significa futuro.

---

38 El final exacto del monólogo de la máquina — el final de la novela — recupera en forma absoluta la literatura: el «voy a seguir» está tomado literalmente de las últimas palabras de *El Innombrable* de Beckett y el «sí» es la última palabra de Molly Bloom en el cierre del *Ulises* de Joyce.