

LA NOVELA DE ARTISTA Y LA REFORMULACIÓN DE RICARDO PIGLIA EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

THE ARTIST NOVEL AND RICARDO PIGLIA'S REFORMULATION AT THE SOCIETY OF THE SPECTACLE

Inmaculada DONAIRE DEL YERRO

Universidad Autónoma de Madrid

inmaculada.donaire@uam.es

Resumen: El subgénero de la novela de artista emerge en la literatura hispánica hacia el final del siglo XIX. Los estudios críticos más relevantes se han centrado en este periodo. En el presente trabajo se revisa la validez de la definición de la novela de artista establecida por Marcuse en su estudio fundacional, en relación con las novelas del fin de siglo hispanoamericano, y se pone de manifiesto la necesidad de una reformulación en la coyuntura histórico-filosófica del final del siglo XX. *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, es estudiada como ejemplo de dicha reformulación.

Abstract: The artist novels appear in literature written in Spanish language at the end of the nineteenth century. The most influential *critical studies* have *focused* on that period. This paper presents a review of the validity of Marcuse's definition for the Latin American artist novels written at the end of the nineteenth century. This work explains also why Marcuse's concept is inadequate for novels written at the end of the twentieth century and *The absent city* (1992) by Ricardo Piglia is proposed like example of the artist novel reformulation.

Palabras clave: Novela de artista. *Künstlerroman*. Ricardo Piglia. *La ciudad ausente*. Novela hispanoamericana.

Key Words: Artist novel. *Künstlerroman*. Ricardo Piglia. *The absent city*. Latin American novel.

1. LA NOVELA DE ARTISTA: DEFINICIÓN DEL SUBGÉNERO Y NECESIDAD DE SU REFORMULACIÓN

Herbert Marcuse en su estudio fundacional¹ sobre la novela de artista, centrado en la tradición alemana, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), define este subgénero novelesco como la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida. De modo que la novela de artista constituiría un ejemplo particular del conflicto entre el ideal y la realidad que dinamiza las tramas de la novela moderna (Lukács, 2010: 76), cuando la realidad deja de constituir “un suelo favorable para el arte” (Lukács, 2010: 12) y para el artista. El sentido del término *subgénero* (*novelesco*) empleado a lo largo de este trabajo es, pues, el de “las novelas ‘con atributo’”, definidas por Cesare Segre como “desarrollos, especializaciones de la novela, ordenables en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada” (1985: 280).

La escisión entre el ideal y la realidad, de la que habla Marcuse, resulta coherente con la muerte de Dios, certificada por Nietzsche, así como con el final de la misión del poeta como portavoz del sistema de valores que sustenta la unidad orgánica de la comunidad que habita, decretado por Hegel (2003: 276). Gautier, por su parte, confirma el exilio, la posición marginal, del sujeto artístico en el orden social de la modernidad: “du moment que l'on cesse d'être poète, il faut le dire, la vie redevient possible” (1874: 158). No parece causal, pues, la coincidencia entre la consolidación de la novela moderna como forma de expresión literaria preferida por el público lector y la proliferación del sujeto artístico en el papel protagonista de sus tramas, señalada por Francisco Calvo Serraller (1990: 33). Calvo Serraller (1990; 2013) y Roberta Seret (1992) en sus respectivas investigaciones sobre las novelas de artista que ven la luz fuera del ámbito hispánico entre mediados del siglo XIX y la tercera década del XX, validan implícitamente la definición del subgénero propuesta por Marcuse; si bien Seret cuestiona la distinción entre las genuinas novelas de artista y las novelas de formación protagonizadas por un artista. En la literatura hispanoamericana la conceptualización de la novela de artista de Marcuse ha sido refrendada por Rafael Gutiérrez Girardot (1983) y de nuevo implícitamente por Klaus Meyer-Minnemann (1991), en sendos ensayos sobre la producción de finales del XIX.

El presente trabajo pone de manifiesto la necesidad de reformular la novela de artista en la coyuntura histórico-filosófica de finales del siglo XX, cuando se cumple el centenario de la muerte de Dios y el legado del terrible profesor de Basilea se muestra enormemente productivo para generar nuevas profecías apocalípticas, que ya no solo atentan contra el ideal sino contra la validez del propio principio de realidad, como esta de Jean Baudrillard:

1 Así lo considera Rafael Gutiérrez Girardot (1983: 54).

Asesinato de lo Real: se parece a Nietzsche proclamando la muerte de Dios. Pero este asesinato de Dios era un asesinato simbólico e iba a cambiar nuestro destino. Todavía estamos viviendo, viviendo metafísicamente de este crimen original, como supervivientes de Dios. Pero el Crimen Perfecto ya no implica a Dios, sino a la Realidad, y no es un asesinato simbólico, sino un exterminio. [...] Y esto es porque lo Real no está muerto (como lo está Dios), pura y simplemente ha desaparecido. En nuestro mundo virtual, la cuestión de lo Real, del referente, del sujeto y su objeto, ya no se puede representar (2002: 53-54).

Si el principio de realidad se encuentra en entredicho, ¿qué sentido tiene una novela de artista que ficcionalice el conflicto entre lo que es y lo que debería ser? En las páginas que siguen se explora cómo Ricardo Piglia afronta la necesidad de reformular la novela de artista en este otro estado de cosas: “No se trataría aquí solo del quijotismo en el sentido clásico, el idealista que enfrenta lo real, sino del quijotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído” (Piglia, 2005: 104). Piglia reafirma el valor epistemológico de la literatura en oposición a la incertidumbre radical de la que habla Baudrillard, sin que ello implique —y aquí residiría el quid de su reformulación del quijotismo— asignar a los escritores una función prescriptiva de la dinámica de las sociedades.

2. LA NOVELA DE ARTISTA EN LA AMÉRICA HISPÁNICA

En el ámbito de la literatura hispanoamericana la mayoría de los estudios se han centrado en el periodo fundacional del subgénero, que aparece hacia el final del siglo XIX². Pues, a diferencia de lo que sucede en Europa, en las jóvenes repúblicas del Sur del continente americano la literatura no se había constituido aún como un ámbito de producción cultural autónomo a mediados del siglo, sino que conservaba “todas las funciones públicas que había cobrado en el movimiento de liberación” (Henríquez Ureña, 1969: 118). Será hacia la década de 1870 (Henríquez Ureña, 1969: 165; Rama, 2009: 119) cuando podamos hablar de una relativa estabilidad política en gran parte de la América hispánica y de un desarrollo económico de corte liberal, que implicaba la “división del trabajo por la que los hombres de letras dejaron de ser ya al mismo tiempo directores de la vida pública” (Henríquez Ureña, 1969: 189). En esta coyuntura histórica las novelas de artista emergen ligadas al modernismo, dado que serán los modernistas quienes

2 Como muestra de ello pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Gutiérrez Girardot (1983; 1990) y Meyer-Minnemann (1991; 2000), junto con los de Pellicer (1999) o Phillips (1968).

reivindiquen el reconocimiento profesional del escritor junto con el valor epistemológico de la literatura, frente a la hegemonía de los discursos de corte objetivista. Dicha hegemonía refleja la de las distintas variantes del positivismo filosófico tanto fuera como dentro de las aulas universitarias (Ramos, 2003: 77), inductora del menosprecio de la práctica estética y de la consolidación de una jerarquía discursiva que relega la literatura al mero entretenimiento y a la posibilidad de evasión de la realidad. Tal menosprecio de ese saber específico facilita la confusión del significante lingüístico con su referente real, genera, lo que podríamos denominar la *falacia documental*. De ahí que José Martí, autor de la primera novela de artista hispanoamericana, *Amistad funesta* (1885), y uno de los fundadores del modernismo, reivindique con Flaubert la existencia de una autoridad específicamente estética: “ha de darse autoridad a la verdad por el modo perfecto de decirla” (1965: 92), concluye en su columna “Sección constante” de *La Opinión Nacional* de Caracas, el 22 de noviembre de 1881.

Escribir había dejado de ser una actividad orgánica a un proyecto político institucional, sin que ello supusiera dejar de lado los temas políticos e incluso intervenir directamente en la vida pública (Rama, 2009: 171). Basta recorrer la nómina de autores adscritos al modernismo para darse cuenta de que su actividad específicamente literaria discurre en muchos casos paralelamente con el desempeño de responsabilidades políticas. Y Martí, miembro fundador del Partido Revolucionario Cubano, constituye un ejemplo paradigmático de esos intelectuales cuyas prácticas, sobre todo literarias, comenzaban a construirse fuera del campo específicamente político³. Su prosa modernista, como la de José Enrique Rodó, el otro ensayista célebre del fin de siglo hispanoamericano, puede interpretarse como un modo de oposición frente al código objetivista de los discursos del poder institucional. Pues, en definitiva, la pregunta acerca del sentido político de las obras apunta inmediatamente a la función que cumplen dentro del campo específico de producción intelectual: “Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras” (Benjamin, 1998b: 119).

Y es precisamente la tensión entre esas dos actividades paralelas, literaria y política, el rasgo que marca la diferencia entre las novelas de artista hispanoamericanas del fin de siglo y sus modelos europeos (Gutiérrez Girardot, 1983: 55; Meyer-Minnemann, 1991: 54). Pues si bien es cierto que en la América hispánica las novelas de artista también emergen ligadas a la restauración del imperio del yo, como reacción contra el sesgo objetivista del naturalismo (Rodó, 1967: 152), su modelo no será “el romanticismo idealista e individualista alemán, sino el romanticismo social francés” (Rama, 2009: 129); sus héroes repudian el pragmatismo del nuevo orden mercantil al tiempo que aspiran a

3 La distinción entre campo político y campos de producción cultural, que cruza este trabajo, es deudora de la establecida por Bourdieu (2000 y 2005).

alcanzar el desarrollo que ellos en la ficción y sus autores en la realidad han conocido a lo largo de sus respectivos periplos europeos. De ahí que, lejos de recluirse en un *antimonde* literario como el que habita el protagonista de *À rebours* (1884), de Joris K. Huysmans — por mencionar una de las obras cuya impronta ha sido reconocida con mayor frecuencia (Aínsa, 2001: 30; Gutiérrez Girardot, 1983: 65; Reyles, 1897: IX)—, se muestren plenamente conscientes del estado de cosas del mundo que habitan y proyecten hacer realidad su ideal de cambio, como el héroe de *De sobremesa* (1896⁴), de José Asunción Silva (2006: 365-368), o intenten ponerlo en práctica, como el protagonista de *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez. La asunción de ese deber social por parte de los escritores, que encontró una de sus expresiones más difundidas en *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, constituye un intento de reconciliación entre el arte y la vida, entre el ideal y la realidad, idéntico al que Marcuse describe en las novelas de artista que clasifica como realista-objetivistas; a estas opone las novelas de artista de tipo romántico, a las que se ajusta *À rebours*. Ambos modelos ficcionalizarían las dos opciones posibles para el sujeto artístico que, sin renunciar a sus convicciones estéticas, habita en la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, en la que Hölderlin dedica su elegía “Pan y vino” muy significativamente a Heinse, autor de uno de los textos fundacionales de la novela de artista alemana, *Ardinghella y las islas bienaventuradas* (1787). Hölderlin formulaba allí la pregunta que la novela de artista trata de responder:

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses
aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;
[...] ¿Qué decir? No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria? (1977: 69).

En la variante romántica del subgénero descrita por Marcuse el héroe rechaza la búsqueda del “para qué” del arte y asume la imposibilidad de reconciliar el ideal y la realidad, la imposibilidad de toda satisfacción potencial de su anhelo de plenitud, y al proclamar la existencia del arte como un fin en sí mismo, rechaza “la sociedad racionalizada, burguesa, en la que todos son medios de otros y fines para otros” (Gutiérrez Girardot, 1983: 53); opta por construir un mundo contrario al “mundo de la prosa”, del que habla Hegel. Mientras que el héroe de la novela de artista realista-objetivista encuentra el “para qué” del arte en su potencial regenerador del ideal en el estado de cosas que le es contemporáneo, trata de transfigurar la realidad que habita a imagen y semejanza de su concepción del mencionado ideal. Esta distinción es idéntica a la que pone de

4 Señalo el año de la segunda redacción, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

manifiesto Rodó en *El mirador de Próspero* (1967: 521), cuando insiste en la diferencia entre el idealismo romántico y su idealismo *postpositivista*.

No obstante, en ambos modelos, romántico y realista-objetivista, el poeta se erige en salvaguarda del ideal tras la muerte de Dios, tal como hace explícito el personaje central de *De sobremesa*: “¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas solo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad” (Silva, 2006: 548). Las novelas de artista del fin de siglo hispanoamericano reproducen, por tanto, el conflicto que define la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, la escisión entre el ideal y la realidad, y sus héroes asumen la función regeneradora de aquel.

3. LA REFORMULACIÓN DE LA NOVELA DE ARTISTA EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

Hacia el final del siglo XX las nuevas tecnologías de la información parecen conducirnos hacia el culmen del proceso de atrofia de la experiencia, sobre el que advertía Benjamin (1972: 127) —una de las referencias tutelares de Piglia— en la década de los años treinta. El estado de incertidumbre radical descrito por Baudrillard respecto a la realidad material, concreta, pone inevitablemente en cuestión el sentido de una novela de artista que persista en ficcionalizar la fractura entre el ideal y la realidad, dado que esta parece encontrarse en trance de desaparecer. Semejante estado de incertidumbre se corresponde con el escepticismo igualmente radical desde el que Lyotard declara la “descomposición de los grandes Relatos” (1991: 15), poniendo en entredicho la representación del sujeto artístico como salvaguarda de los mismos. De ahí la necesidad de reformular la respuesta al “para qué” del arte.

Ricardo Piglia afronta este desafío desde una perspectiva contraria a la incertidumbre y el escepticismo radicales y reformula la necesidad del arte, sustituyendo la función prescriptiva asignada a los escritores por una función que podríamos denominar mostrativa: transmitir, transferir, traspasar, la experiencia de descubrimiento de lo que no se muestra, de lo que se silencia, de lo que *parece* haber desaparecido, en la sociedad posindustrial⁵, en *La sociedad del espectáculo*, como la denominó Guy Debord en 1967, donde “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1995: 9). De ahí que Piglia insista en la distinción entre la cultura letrada y la cultura de masas:

5 Escribo el término sin t en coda silábica y sin guion, tal como aparece en la 22ª edición del *DRAE*. En el título del ensayo de Daniel Bell respeto la grafía elegida por los editores.

Después está esta cuestión [...] que tiene que ver con que todo es ficción [...]. Me parece que ahí se produce una extrapolación de algo que uno podría localizar más precisamente y decir que es en la cultura de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. [...] muchos de los filósofos “posmodernos” —entre comillas— trasladan lo que es real en la cultura de masas al conjunto de las prácticas. En la cultura de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción⁶ [...]. Pero no me parece que debemos tomar ese elemento que es particular de la cultura de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social (Piglia, 2001: 211).

Como traté de mostrar en otro lugar, Piglia aborda el final de la función prescriptiva de los intelectuales y la reformulación de la novela de artista en su primera novela, *Respiración artificial* (1980). Esta es una novela de artista donde se ficcionaliza el duelo por la muerte del intelectual utópico, en el sentido *massmediático* del término, tres años antes de que Lyotard selle sin reparos “La tumba del intelectual” en las páginas de *Le Monde*, el 8 de octubre de 1983. Piglia reformulaba allí la representación del escritor mediante su amalgama con el personaje definitorio del subgénero policiaco, el detective; y más precisamente, con el detective de la novela negra norteamericana. Esta propuesta remite a su intervención en el llamado debate sobre los intelectuales⁷ en la Argentina de los años setenta⁸; para Piglia, la novela negra suponía “una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, [...] la respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor” (Piglia, 2001: 176).

La mencionada amalgama entre el escritor y el detective remite asimismo a la concepción de la literatura de Poe, dado que, por una parte, de acuerdo con Piglia: “En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido” (2005: 86). Y por otra parte, el narrador pesquisante de *Respiración artificial* ficcionalizaría la concepción de la literatura como un hecho intelectual, científico (Poe, 1845: 116-119), que viene a cancelar los tópicos románticos del genio creador y de la escritura literaria como “una revelación rival de la escritura religiosa” (Paz, 1993: 75). Tópicos que legitiman el trazado

6 “¿Qué podría decirse sobre este punto ciego de inversión, en el que nada ya es verdad ni es mentira y que todo oscila indiferentemente entre causa y efecto, entre origen y finalidad?” (Baudrillard, 2002: 54).

7 Como explica Claudia Gilman, cobraba fuerza la idea de que el artista debía dar muestras de su compromiso político mediante “alguna clase de intervención intelectual que *excedía* la producción literaria o artística en cuestión” (Gilman, 2003: 145).

8 Piglia participa en este debate fundamentalmente a través de la revista *Los libros* (1969-1976), aunque tal vez su intervención más difundida, debido a la polémica que suscitó, sea la serie de tres artículos “Cortázar o el socialismo de los consumidores”, publicada en agosto de 1975 en el diario *Últimas Noticias* de Caracas.

de esa "línea que se ha ido fortaleciendo a lo largo de los siglos desde que la era moderna perfiló la ciencia [...] separadamente de la filosofía, y la literatura (como conjunto de obras imaginativas ligadas a la expresividad, la percepción y la emoción) de cualquier otra forma de escritura" (García Lorenzo, 2014: 16). La concepción científica del valor epistemológico de la literatura sería el punto de partida para la reformulación de la novela de artista de Ricardo Piglia: el conflicto entre el arte y la vida ya no estaría definido por la escisión entre el ideal y la realidad, sino por la tensión entre lo que se descubre y lo que se oculta, que Piglia reproduce en su lectura de Poe y en la construcción de sus propias ficciones: "Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario" (Piglia, 2000: 106).

3.1. LA REFORMULACIÓN DE LA UTOPIA: DEL DISCURSO PRESCRIPTIVO AL MODELO MOSTRATIVO-PREDICTIVO

La tensión entre lo que se oculta y lo que se muestra, enunciada en sus "Tesis sobre el cuento", define la lógica narrativa de las ficciones de Piglia. En *La ciudad ausente* (1992) da forma a ese modelo narrativo, dotándolo del valor predictivo propio de los paradigmas científicos: no trata de ofrecer soluciones ideales a conflictos sociales concretos, sino que intenta anticipar el porvenir a partir del análisis del estado de cosas del presente de la escritura, de acuerdo con su propia definición de la novela utópica en *Respiración artificial*:

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: diferencia clave: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar. Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años: ejercicio cotidiano de nostalgia, roman philosophique (Piglia, 1992: 79-80).

Piglia lleva a cabo su proyecto de novela utópica en *La ciudad ausente*, donde se da cita con el propio país quince años después de la certificación mediática del fin de la utopía socialista: "Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa, [...] por eso la quieren desactivar" (Piglia, 2003: 144). Piglia publica el texto tres años después de la llegada de Carlos Menem a la presidencia de la Argentina, aunque en la ficción también hace quince años de ese acontecimiento que supuso la puesta en marcha de toda una serie de reformas

orientadas hacia la adopción definitiva “de un paradigma neoliberal, neoconservador y neopopulista” (López, 2007), acorde con el del mercado mundial, ahora llamado global.

Su noción de utopía no se concreta en un discurso estructurante y / o prescriptivo del sentido de la realidad, sino en un modelo narrativo que reproduce la noción de entramado social propuesta por Daniel Bell en *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social* (1973), una de las obras fundacionales de la reflexión sobre la coyuntura histórica del segundo fin de siglo y cuyo subtítulo apunta directamente hacia el sentido profético que Piglia exige de los modelos literarios:

Los entramados sociales no son “reflejos” de una realidad social, sino esquemas conceptuales. La historia es un flujo de acontecimientos y la sociedad una trama de muchos tipos diferentes de relaciones que no se conocen simplemente por la observación. Si aceptamos la distinción entre cuestiones de hecho y de relaciones, entonces el conocimiento, como una combinación de ambas, depende de la correcta secuencia entre el orden fáctico y el orden lógico (Bell, 1976: 24).

Esta perspectiva científica implica asumir las limitaciones de la validez de todo modelo, renunciando a la búsqueda de certezas absolutas, sin que ello suponga la imposibilidad de distinguir entre el referente y su representación, como vimos que afirmaba Baudrillard, sino todo lo contrario. Tal concepción de la incertidumbre es enunciada en *La ciudad ausente* por el científico, el ingeniero que había colaborado con Macedonio Fernández en la ficción:

Nosotros, dijo el Ingeniero, hemos llegado a dominar el arte de considerar la vida como un mecanismo cuyas funciones más importantes son fáciles de comprender y de reproducir [...]. Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras. Pero la vida no está hecha solo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte (Piglia, 2003: 139).

En este sentido, *La ciudad ausente* constituye un intento más de mostrar la insuficiencia del código realista para dar cuenta de los hechos reales, que era la tesis central del escritor Emilio Renzi en *Respiración artificial*. De ahí que la noción de novela utópica de Piglia sea el reverso del reflejo realista: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad” (Piglia, 2001: 123). Esta es su respuesta al “para qué” de la literatura en estos

tiempos de disolución aparente de la frontera entre verdad y ficción, frente a las teorías que conciben la realidad en términos casi exclusivamente discursivos:

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault⁹ que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas (Piglia, 2001: 11).

3.2. LA EFICACIA POLÍTICA DE UNA INTERVENCIÓN ESPECÍFICAMENTE ESTÉTICA

En *La ciudad ausente* la técnica literaria, el paradigma narrativo, es concebido como un modelo predictivo del porvenir que no intenta reflejar sino reproducir el funcionamiento de lo que Sartori (1998) define como la “sociedad teledirigida”. Los relatos de *La ciudad ausente* configuran un entramado que reproduce la circulación de historias a través de la televisión:

Descubrí la televisión en los Estados Unidos. Una de las temporadas que pasé en Princeton en el 1987, creo que fue, me pasé como tres meses viendo televisión porque descubrí los canales de cable. [...] me encontré aquí con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a La ciudad ausente, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí (Piglia, 2001: 222).

Piglia retoma el “para qué” de la literatura y del escritor una década después de la publicación de *Respiración artificial*, articulándolo con el debate sobre la llamada cultura visual: “Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. [...] El resto del mundo se dedica a creer en las supersticiones de la televisión” (Piglia, 2003: 141). La generalización del televisor en el espacio privado ha sido percibida por muchos intelectuales como una amenaza inédita en la historia de los medios de comunicación de masas (Bourdieu, 1996; Popper, 1995; Sartori, 1998) y así lo ficcionaliza Piglia en *La ciudad ausente*: “Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos” (Piglia, 2003: 144). Y ficcionaliza su

9 Cf. Foucault (1968: 177-178).

propia experiencia de descubrimiento de la televisión como instrumento del Estado mental a través del personaje del periodista detective, Miguel Mac Kensey, Junior:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez (Piglia, 2003: 87).

Piglia se sirve de este Dupin de los bajos fondos para reafirmar su concepción de la novela negra como un modo de transformar el debate sobre la función social de la literatura. En *La ciudad ausente* Junior recibe el legado del ubicuo Emilio Renzi para ejercer como pesquisante del sentido de los relatos de la máquina de narrar, que es el resultado de la reescritura de *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Renzi también es sustituido en su papel de sujeto artístico, que recae sobre un ausente Macedonio Fernández. La función de este personaje no es introducir una historia novelada del proceso de escritura inacabable de *Museo de la novela de la Eterna*, pues su relación con el referente real reproduce el vínculo especular que une a Renzi con su autor, Ricardo Emilio Piglia Renzi (Fornet, 2005: 132-133; Orecchia, 2010: 315). Un vínculo especular semejante al que encontramos en las novelas de artista de finales del XIX entre José Martí y el poeta de *Amistad funesta* (Gutiérrez Girardot, 1990: 625) o entre José Asunción Silva y el autor ficticio del diario que leemos en *De sobremesa* (Mataix, 2006: 12). En la obra de Piglia ese nexo se reitera en la relación de Roberto Arlt —otro de los escritores constantemente revisitados por el autor de *La ciudad ausente*— con su retrato ficticio en *Nombre falso* (1975) (Orecchia, 2010: 315). De ahí que tales retratos de artista deban insertarse en el interior de una ficción, como advierte Renzi en “Homenaje a Roberto Arlt”, al declarar que se ha visto “forzado a usar la forma del relato” (Piglia 1994, 121) en lugar de editar su informe en el marco de una publicación crítica; y lo hace precisamente en un texto donde la frontera entre Piglia y su autorretrato ficticio se va adelgazando mediante un cervantino juego de voces narradoras, hasta disolverse definitivamente en la llamada telefónica de Renzi al también ficticio Kostia (Piglia, 1994: 128). Por tanto, la elección de estos modelos pertenecientes a la realidad efectiva no buscaría satisfacer las expectativas miméticas de los lectores con la finalidad de crear el efecto de realidad, del que habla Barthes en relación con la fotografía; esta confusión inédita entre referente y representación abre la posibilidad para el exterminio de lo real anunciado por Baudrillard:

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con

cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión.

[...] Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista, y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible; no es a ella a quien vemos (Barthes, 1990: 32-34).

Piglia perseguiría un fin antagónico: generar un efecto de irrealidad análogo al que describe, a través de Renzi, en la obra de Macedonio Fernández: “Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. ‘Esa ilusión de falsedad’, dijo Renzi, ‘es la literatura misma” (Piglia, 2000: 28). De ahí que elija la obra de Macedonio como ejemplo extremo de antirrealismo frente a la ilusión de veracidad del código realista, el preferido por el público lector argentino en las primeras décadas del siglo XX, antes de que la novela fuera desplazada por la televisión para satisfacer sus expectativas miméticas: “La poética de la novela. Polémica implícita de Macedonio con Manuel Gálvez. Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor esforzado, ‘social’, con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario” (Piglia, 2000: 23). Manuel Gálvez defendía la verosimilitud, la legibilidad, el valor documental de la novela y su estructura lineal (Gálvez, 1959). A esta poética, buscadamente heredera del realismo decimonónico (Gálvez, 1961: 10), se opone el antirrealismo de *Museo de la novela de la Eterna*:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad –ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real– culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él (Fernández, 1993: 36).

El antirrealismo del Macedonio histórico implica la suspensión de la certeza generada por el código realista, que, a juicio de Renzi, no constituye sino “una representación interpretada de la realidad” (Piglia, 1992: 144-145). Piglia transforma *Museo de la novela de la Eterna* en un dispositivo que busca la confrontación (Benjamin, 1998b) con el efecto de realidad generado por los productos televisivos: “La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros

tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra [...] las mentiras del Estado” (Piglia, 2003: 142-143). Pero no se trata de rebatir únicamente los contenidos, ni de socializar el discurso literario mediante su asimilación al código mediático, sino de apropiarse de los procedimientos de este, modificándolos, como quiere Benjamin, para quien el deber específico del escritor es “proponer innovaciones técnicas. Porque el aparato burgués¹⁰ de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios [...] sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee” (Benjamin, 1998b: 123). Así es cómo Piglia reformula la función social de los escritores: liberarlos de la tarea prescriptiva que les era asignada en las novelas de artista de finales del XIX no implica negar su responsabilidad social, sino transformarla. Piglia no propone una intervención en el campo específicamente político, sino en el campo intelectual con el fin de actuar en el espacio social. Su reescritura de *Museo de la novela de la Eterna*, desde la perspectiva benjaminiana, ficcionaliza la reivindicación de la eficacia política de la práctica específicamente estética, sobre la que viene insistiendo desde sus años de codirector de la revista *Los Libros*:

En ese momento, nosotros teníamos un debate implícito con Crisis, que es la gran revista de los años setenta; la gran revista que están haciendo Galeano, Aníbal Ford... y que para nosotros era demasiado populista. Crisis trabajaba para el conjunto más amplio posible, porque era muy masiva en su momento. En cambio nosotros siempre tuvimos la idea de que había que intervenir, que una revista —que tiene una llegada relativa— tiene que influir sobre los que influyen. En un comienzo el debate fue con el periodismo cultural de los diarios; después con Crisis. Nosotros no escribíamos para un conjunto tan amplio, sino que influíamos sobre los jefes de la sección cultural de las revistas, sobre los editores, sobre los tipos de los partidos políticos, ¿no? Sobre un grupo intelectual que actuaba en un marco propio, con la idea de una influencia que se reproduzca de ese modo (Piglia, 2011: 17-18).

3.2.1. La búsqueda de la confrontación con la cultura de masas como principio productivo de la obra de arte

La relación de la máquina de narrar de Macedonio con la cultura de masas se encuentra definida, pues, por el concepto benjaminiano de confrontación (Benjamin, 1998b), que apunta no solo al mensaje sino también y fundamentalmente a los procedimientos técnicos que configuran el modelo literario. Para Benjamin, el teatro épico

10 Benjamin no emplea aquí el término *burgués* para referirse a la burguesía progresista a la que se dirigía Baudelaire en el prefacio al “Salón de 1846”, sino al grupo socioeconómico dominante, cuyas acciones se orientan hacia el mantenimiento de su posición de dominio.

de Brecht ejemplifica el trabajo de un autor que no se aferra a los esquemas productivos consagrados para competir con las nuevas plataformas de difusión, el cine y la radio, sino que “procura [...] aprender de ellos” (Benjamin, 1998b: 130). Esto es, se apropia de sus procedimientos técnicos, situando su obra literaria en una posición de vanguardia: el principio de interrupción que rige el teatro épico de Brecht, explica Benjamin, sería el resultado de la reelaboración del procedimiento fílmico del montaje. Y su objetivo, lograr un resultado contrario al efecto de realidad que perseguían las producciones cinematográficas propias de la cultura de masas; un resultado que podríamos identificar con el “extrañamiento” definido por Shklovski (2007), buscado asimismo por Macedonio en *Museo de la novela de la Eterna*, tal como leemos en la propia obra: que “el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’” (1993: 37). El fragmentarismo de la obra, su apelación a un lector salteado y la advertencia explícita de la futilidad de todo intento de lectura de acuerdo con el canon de la novela realista derivan del mismo procedimiento de interrupción que encontramos en el teatro épico de Brecht y también en las emisiones televisivas, salpicadas de cortes publicitarios: el mismo procedimiento en dos lógicas narrativas antagónicas genera resultados asimismo antagónicos. No es casual, por tanto, que el primer relato introducido en la máquina de narrar de *La ciudad ausente* sea “William Wilson”, de Poe, cuyo tema es el del doble antagónico:

Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. [...] el relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. [...] La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra (Piglia, 2003: 42).

A pesar de compartir un mismo principio narrativo, la desconexión aparente entre los relatos, el funcionamiento de la máquina de Macedonio constituye el reverso de la mera reproducción televisiva. De ahí que esta Sherezade cibernética se autorrepresente como punto de cruce de los dos circuitos, el de la cultura letrada y el de la cultura de masas. Esa posición se articula con su cualidad femenina —“una máquina de defensa femenina”, vimos que decía el ingeniero Russo— cuya centralidad ya aparecía en la definición de la novela utópica de *Respiración artificial*: “Pondré, le digo, quizás, en mi relato, a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver” (Piglia, 1992: 79). Porque, para Piglia, el discurso femenino y el discurso literario se hallan vinculados por la posición marginal que les ha sido asignada respecto al poder institucional: “La ficción aparece como una práctica femenina, [...] antipolítica. (No hay nada más alejado de los lugares

de poder que una mujer en la Argentina civilizada del XIX). Basta pensar en la madre de Sarmiento" (Piglia, 2001: 121). De ahí que, desde esa posición de confluencia, la máquina no se autoadscribe únicamente a la tradición de voces de mujer de la cultura letrada —"yo soy Amalia, si me apuran digo soy Molly, [...] soy Hipólita, [...] soy Temple Drake" (Piglia, 2003: 164)— sino que se identifica también con la voz femenina por excelencia de la historia de los medios de comunicación en la Argentina, Eva Duarte de Perón: "Eva veía la injusticia social [...], llamaba a los ministros y se paraba en puntas de pie y les cruzaba la cara, zas, zas, así empezó la resistencia peronista" (Piglia, 2003: 165). Esta doble adscripción remitiría al deseo de los escritores vanguardistas de trascender los límites del campo literario: "En 1938 [Macedonio] se propone 'publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*'. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos" (Piglia, 2000: 23). Y con ese fin habría ideado la ficticia máquina de narrar, para intervenir en los medios masivos a través de la búsqueda de la confrontación, en el sentido benjaminiano, y así oponerse al "esteticismo" *massmediático* del campo político (Benjamin, 1973: 57).

Desde esta perspectiva, el capítulo "La conquista de Buenos Aires" de *Museo de la novela de la Eterna*, donde los dos bandos en pugna, Hilarantes y Enternecientes, tratan de conquistar al público, podría leerse no solo como ficcionalización de las polémicas literarias de principios del siglo XX que tuvieron como escenario Buenos Aires, sino también como una reflexión acerca de las estrategias empleadas por los bandos políticos para ganarse el favor del mismo público (o electorado) al que buscaban conquistar los escritores. El Bando Hilarante opta por los procedimientos visuales y el de los Enternecientes, por los artificios de tipo verbal. Macedonio ficcionalizaría así la adquisición de una estética mediática tanto en el campo específicamente político como en el literario. Los agentes de uno y otro pondrían en juego maniobras que distorsionan el acceso a la experiencia directa de la realidad: su reflejo deformado es la estrategia elegida por los Hilarantes y la imposición de la univocidad, la de los Enternecientes, que se apoderan "de todos los altoparlantes de la ciudad" (Fernández, 1993: 199). El personaje del Presidente, el político de profesión, consciente de la eficacia de los artificios formales, considera que la causa de la conflictividad social originada por las intervenciones de ambos bandos en el espacio público reside en la falta de educación estética de la población: "El Presidente [...] había cavilado largamente y por fin creído encontrar que esa exasperación inusitada de los porteños debía tener su germen [...] en [...] descuidos en la vigilancia de los gustos y prácticas de la estética de la convivencia civil" (Fernández, 1993: 199). Luego, la reescritura de Piglia resulta coherente con el diagnóstico del Presidente macedoniano: es preciso que la vanguardia artística, como salvaguarda del conocimiento específicamente estético, cumpla la función social de hacer ver la naturaleza falaz de las ficciones políticas difundidas a través de las nuevas plataformas de comunicación social:

Entonces, creo que, en verdad, estamos enfrentando el mismo problema que enfrentó la vanguardia desde su origen, qué hacemos con la cultura de masas, pero ahora en otra dimensión, en una dimensión macro, la vanguardia ha sido siempre un pelotón de elite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de los mass media que avanza barriendo con la cultura moderna. [...] ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht (Piglia, 2001: 181-182).

La máquina de narrar representa esa actuación: apropiarse del modelo narrativo de la cultura de masas para crear un dispositivo cuyo funcionamiento, como acabamos de ver, es el reverso de la reproducción televisiva: un dispositivo generador de relatos. Ese antagonismo se reitera en la relación entre el personaje ficticio del ingeniero Russo, que colaboró con Macedonio, y el personaje histórico del ingeniero Richter, que logró estafar a Perón:

Nadie puede comparar mi descubrimiento con el invento de Richter, que le construyó a Perón una fábrica atómica solo con palabras, con la sola realidad de su acento alemán [...] y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron. Un decorado maravilloso por el que Perón se paseaba mientras Richter, con un fuerte acento alemán, le explicaba sus planes enloquecidos de producir la fisión nuclear en frío. [...] y Perón, que se pasó la vida pasando a todo el mundo, que se la pasaba haciendo muecas y guiños y hablando con doble sentido, le creyó su historia fantástica y la defendió hasta el fin (Piglia, 2003: 140-141).

Frente a Richter y su alianza con Perón, Russo es el intelectual que, junto a Macedonio, ocupa una posición externa, alejada de las maquinaciones del poder:

Así, lejos de existir, como se lo cree habitualmente, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura, que se llaman puros) y la búsqueda de la eficacia política, es incrementando su autonomía (y, por ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) que los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios encuentran su principio en la lógica específica de los campos de producción cultural (Bourdieu, 2000: 187-188).

3.2.2. *La lógica detectivesca como esquema de recepción en la era de la reproductibilidad televisiva*

Piglia responde al “para qué” del arte mediante la propuesta de una intervención específicamente literaria que redundaría en un cambio en el espacio social. Se distancia de todo intento de socialización de la cultura que implique subordinar el avance de la técnica a los esquemas de recepción de la mayoría del público lector. Y en este sentido su propuesta coincide de nuevo con la reflexión de Benjamin, cuando advierte de los riesgos de una engañosa democratización del arte:

Acercar las cosas humanamente a las masas, puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo dieciséis que expone al público los médicos de su tiempo representativamente, tal como lo hace, por ejemplo, Rembrandt en La lección de anatomía (Benjamin, 1973: 24-25).

Porque para Benjamin, la función social de la literatura no se encuentra unida a su función adoctrinadora sino al progreso de la técnica, generador de un paradigma de conocimiento, de una mirada inédita, que nos descubre algo más sobre la realidad que habitamos (Benjamin, 1998b). No obstante, Piglia problematiza la confianza depositada por Benjamin en la técnica literaria para “hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores” (Benjamin, 1998b: 130). En *La ciudad ausente* la máquina de narrar permanece recluida en el museo, aunque sus relatos alcancen cierta difusión a través de una red clandestina, pues “para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo” (Piglia, 2001: 214), al lugar donde se guardan las obras, aislándolas de la circulación en el espacio social.

Piglia equipara los avatares sufridos por la máquina con los experimentados por el cadáver de Eva Perón hasta ser enterrado finalmente en el cementerio de la Recoleta, convirtiéndose en una de sus mayores atracciones turísticas: “una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también” (Piglia, 2003: 165). De este modo advierte del riesgo que corre la máquina de ser fagocitada por el mercado ella también.

El museo o la biblioteca fueron los espacios elegidos por los antiguos vanguardistas porteños, en su mayoría aglutinados en torno a la revista *Sur*, para desmarcarse de la emergente *pop culture* local que conoció la Argentina gobernada por la pareja presidencial peronista (1946-1952), que fomentó la consolidación de una estética mediática en el campo político (Varela, 2006-2007: 51): “La cultura de masas (o mejor sería decir la política de masas) ha sido vista con toda claridad por Borges como una

máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido" (Piglia, 2000: 52). Para Piglia, "esa disolución de la subjetividad es el tema de *Deutsches Requiem*, [] una profecía, quiero decir, una descripción anticipada del mundo en que vivimos" (Piglia, 2000: 52). Los miembros de la revista *Sur* se anticiparon al riesgo de que sus obras fueran fagocitadas por la sociedad de consumo, como resultado de un proceso de homogeneización que terminaría asimilando la recepción de las mismas con la de los productos de la cultura de masas, tal como sucedió en los años setenta con la narrativa privilegiada por el fenómeno editorial del *boom* (Benedetti, 2008: 305; Viñas, 1984: 16). En este sentido, poco antes de la vuelta de Perón, mientras los intelectuales de la nueva izquierda argentina se debatían entre la palabra y la acción política e incluso armada, Borges se reafirma en su escepticismo respecto a la eficacia de toda intervención en el espacio social, en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970): "Mis convicciones en materia política son hartamente conocidas; me he afiliado al partido conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos" (Borges, 1971: 9-10).

Piglia, en cambio, se distancia de Borges para dar respuesta a otro escepticismo que se sirve precisamente de sus ficciones: Baudrillard en *La ilusión vital* remite al relato "Del rigor en la ciencia" (Baudrillard, 2002: 55) para explicar la teoría del crimen perfecto o del exterminio de lo real, mientras que Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas* afirma: "este libro nació de un texto de Borges" (1968: 1); y aunque no facilita el título, es fácil identificarlo como "El idioma analítico de John Wilkins". Estas referencias se entrecruzan con las de una cultura de masas cuya hegemonía es presentada como inevitable. De ahí que Piglia busque un esquema de recepción alternativo que permita salvar las obras de ser fagocitadas por el mercado.

En *La ciudad ausente* propone el genuino modelo policial, fuente de los populares *who-done-it* que la cultura de masas continúa rentabilizando. Lo hace a través del personaje del investigador Miguel Mac Kensey, con el que además refuerza su reivindicación del valor literario de determinados autores de la novela negra norteamericana, estigmatizados por su origen *pulp* (Piglia, 1995 y 2005: 88). A través de este personaje ficcionaliza su interpretación de la lectura que hace Dupin de los diarios en "Los crímenes de la calle Morgue", de Poe: la reconstrucción del sentido de los relatos que los diarios presentan como hechos inconexos. Piglia expondrá dicha interpretación en su ensayo "Lectores imaginarios" (Piglia, 2005: 84): parte de la advertencia de Benjamin acerca del fragmentarismo de la estructura de los periódicos como el modo de difuminar las conexiones entre los hechos narrados (Benjamin, 1972: 127) para favorecer su percepción como un espectáculo ajeno a la experiencia del lector: "La humanidad,

que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política" (Benjamin, 1973: 57). El detective de Poe asume el desafío de restablecer las conexiones que la estructura fragmentaria del periódico ha hecho desaparecer y el periodista-detective de *La ciudad ausente* hace otro tanto con los relatos de la máquina, cuando cae en la cuenta de que existe una solución de continuidad, un silencio —verbalización de la ausencia— que aísla unas historias de otras. En *La ciudad ausente*, como en el relato de Poe, se problematiza, por tanto, el objetivismo mediático y el esquema policiaco cumple una función mostrativa de la realidad: "No se narra para recordar, sino para hacer ver" (Piglia, 2005: 53), para hacer visibles las correspondencias, como diría Baudelaire (devoto traductor de Poe). Esta era la respuesta al "para qué" del arte y la tarea encomendada al escritor en *Respiración artificial*: inducir en el lector la experiencia de la "iluminación profana" (Benjamin, 1998a: 46), a través de una ficción que no pretende ser un reflejo realista del mundo sino su reverso, una ilusión de falsedad, "que se construye para hacer aparecer algo que estaba oculto [...] en el corazón mismo de lo inmediato" (Piglia, 2000: 111). En *La ciudad ausente* Piglia ficcionaliza la adquisición de ese esquema de recepción por parte de un lector que busca la confrontación con el hombre realista, "el progresista escéptico" (Piglia, 2001: 102), que ha sustituido el neoidealismo de raigambre arielista por "el exceso de realismo, la falsa politización", al permitir que sean los políticos quienes definan y dictaminen "qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad" (Piglia, 2001: 102).

Piglia transforma, por tanto, el deber social de los escritores a través su reformulación de la utopía y de su reivindicación de la técnica literaria como una alternativa frente a las ficciones del poder; su respuesta al "para qué" de la literatura sería, entonces, la misma que ofrece Benjamin en "El autor como productor" y, de igual modo que este, hace extensivo ese deber a los lectores. Si bien pone de manifiesto el exceso de optimismo del pensador alemán, al asumir que para escapar de la mercantilización las obras permanecen en los museos o en la red de galerías de la Biblioteca "iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta" (Borges, 2008: 98), en espera de algún que otro espectador o lector detective.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, F. (2011). *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Joaquín Sala-Sanauja (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- BAUDELAIRE, Ch. (1873). "Salon de 1846". En *Œuvres complètes II. Curiosités esthétiques*, 77-198. París: Michel Lévy Frères.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *La ilusión vital*, Alberto Jiménez Rioja (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELL, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*, Raúl García y Eugenio Gallego (trads.). Madrid: Alianza.
- BENEDETTI, M. (2008). "El escritor latinoamericano y la revolución posible". En *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, María Sonderéguer (ed.), 299-314. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BENJAMIN, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1973). *Discursos interrumpidos I*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1998a). *Iluminaciones I*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1998b). *Tentativas sobre Brecht*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- BORGES, J. L. (1971). *El informe de Brodie. Historia universal de la infamia [1970. 1935]*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés.
- ____ (2008). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (1996). *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*. París: Raison d'Agir eds.
- ____ (2000). *Intelectuales, política y poder*, Alicia Gutiérrez (trad.). Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BRATOSEVICH, N. (1997). *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.
- CALVO SERRALLER, F. (1990). *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori.
- ____ (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*, Rodrigo Vicuña (trad.). Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, M. (2009). *Ídolos rotos [1901]*, Almudena Mejías Alonso (ed.). Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, M. (1993). *Museo de la novela de la Eterna [1967]*, Ana Camblong y Adolfo de Obieta (eds.). Madrid: ALLCA XX.
- FORNET, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras Cubanas.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- GÁLVEZ, Manuel (1959). *El novelista y las novelas*. Buenos Aires: Emecé.

- ____ (1961). *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- GARCÍA LORENZO, M. M. (2014). "Introducción". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 15-42 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- GAUTIER, Th. (1874). *Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*. París: G. Charpentier et Cie., Libraires-Éditeurs.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- ____ (1990). "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". En José Asunción Silva, *Obra completa*, Héctor H. Orjuela (ed.), 623-635. Madrid: C.S.I.C.
- HEGEL, Georg W. Friedrich (2003). *Lecciones sobre estética*, Hermenegildo Giner de los Ríos (trad.). Madrid: Mestas Ediciones.
- HEINSE, W. (2004). *Ardinghelly y las islas bienaventuradas* [1787], Eustaquio Baurjau (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1969). *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Joaquín Díez-Canedo (ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- HÖLDERLIN, F. (1977). *Poesía completa*, vol. II, Federico Corbea (trad.). Barcelona: Ediciones 29.
- HUYSMANS, J. K. (2004). *À rebours* [1884], Daniel Grojnowski (ed.). Barcelona: GF Flammarion.
- LÓPEZ, G. M. (2007). "La reforma constitucional argentina de 1994 y el arte de la negociación menemista (1992-1994)". *Revista de ciencia política: de la ciudad de Buenos Aires a la aldea global* 1 (en www.revcienciapolitica.com.ar).
- LUKÁCS, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Micaela Ortelli (trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- LYOTARD, J. F. (1984). *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. París: Galilée.
- ____ (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MARCUSE, H. (1985). *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*, Renato Solmi (trad.). Torino: Giulio Einaudi Editore.
- MARTÍ, J. (1965). *Obras completas. Periodismo diverso*, vol. XXIII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- ____ (1978). *Obra literaria*, Cintio Vitier (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MATAIX, Remedios (2006). "Introducción". En José Asunción Silva, *Poesía. De sobremesa*, Remedios Mataix (ed.), 9-172. Madrid: Cátedra.
- MEYER-MINNEMANN, K. (1991). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- ____ (2000). "Silva y la novela al final del siglo XIX". En *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo (eds.), 89-111. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang.
- PAZ, O. (1993). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PELLICER, R. (1999). "De sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, 1081-1105.
- PHILLIPS, A. W. (1968). "El arte y el artista en algunas novelas modernistas". *Revista Hispánica Moderna* 34, 757-775.
- PIGLIA, R. (1975). "Cortázar o el socialismo de los consumidores". *Últimas Noticias* (en http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/recherche.php?Id_mot=143).
- ____ (1992). *Respiración artificial* [1980]. Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (1994). *Nombre falso* [1975]. Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (1995). "Lo negro del policiaco". En *Teorías del cuento: la escritura del cuento*, vol. 2, Lauro Zavala (ed.), 399-407. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ____ (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2003). *La ciudad ausente* [1992]. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (ed.) (2011). *Revista Los Libros*, vol. 1. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- POE, E. A. (1845). *Tales*. Londres: Wiley and Putnam.
- POPPER, K. (1995). *La télévision : un danger pour la démocratie*, Claude Orsoni (trad). París: Anatolia.
- RAMA, A. (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo.
- RAMOS, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- REYLES, C. (1897). *Academias: el extraño*. 1.ª ed. Madrid: Estudio Tipográfico de Ricardo Fe.
- RODÓ, J. E. (1967). *Obras completas*, Emir Rodríguez Monegal (ed.). Madrid: Aguilar.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Ana Díaz Soler (trad.). Buenos Aires: Taurus.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SERET, R. (1992). *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang.
- SHKLOVSKI, V. (2007). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), 55-70. México D. F.: Siglo XXI.
- SILVA, J. A. (2006). *Poesía. De sobremesa* [1925], Remedios Mataix (ed.), Madrid: Cátedra.
- TERÁN, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Puntosur Editores.

- VV.AA. (2011). *Revista Los Libros*. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- VARELA, M. (2006-2007). "Le péronisme et les médias: contrôle politique, industrie nationale et goût populaire". *Le Temps des Médias. Revue d'histoire* 7, 48-63.
- VIÑAS, D. et alii. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

Recibido el 31 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.