



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Faros.

Autor:
Ali, Alejandra.

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 157-167



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

FAROS

*esos phares faros como los llaman los franceses,
esas figuras que iluminan la llanura, los campos,
por largo tiempo pero permanecen ellos en las
tinieblas.*

Ricardo Piglia

Presentar la trayectoria de composición de la ópera *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini y Ricardo Piglia ha sido el principal objeto de la arqueología del texto ensayada en estas páginas. La metodología de la crítica genética parcialmente desplegada con tal fin permite re-construir el proceso de escritura con las variantes que supone pero también con las distintas vertientes que implican la coincidencia de dos creadores provenientes de diferentes ámbitos del arte. El hallazgo de Piglia y Gandini representa un trasvasamiento para ambos: para el primero, el pasaje de un producto destinado a la lectura a una 'puesta en escena';¹ para el músico, una condensación en que la estructura musical (aquella sobre la cual se interrogaba Macedonio Fernández en la relación arte-vida) adquiere forma en la literatura (cf. sus declaraciones sobre los *Diarios*). La interacción de los procesos productivos de ambos, de sus lecturas y sus iluminaciones permiten volver a pensar la idea de texto 'establecido' y estimar la complejidad de toda operación de escritura (o composición).

Por ello el análisis se centrará en sus poéticas (la del escritor y la del músico) en uno de los principios constructivos de sus obras: exhibir la tensión entre la tradición y la modernidad. En este sentido es significativa la elección del género para la 'adaptación': la ópera, perteneciente al ámbito de la 'alta cultura' mientras la novela se ubica dentro de la cultura de masas –según la reflexión teórica de Piglia-.² El pasaje de una novela –que había tenido éxito masivo- a la forma lírica representa un acto de 'literatura como provocación'.

¹ Para analizar este aspecto he considerado la idea de 'escritura a dos manos' para la puesta de una obra de teatro por su autor, presente en el artículo de Almuth Grésillon: "En los límites de la génesis: De la escritura del texto de teatro a la puesta en escena". *Inter Litteras*.

² En relación a la ópera *La ciudad ausente* declaró: "Por un lado aquello que decía Gramsci, que en Italia no había novela popular porque ése era el lugar de la ópera."

La confluencia de los autores promete –como Macedonio- continuar la (re)escritura: actualmente ambos están componiendo la ópera *Lucía Nietzsche*, basada en “El fluir de la vida”, relato de *Prisión perpetua*.

PRE-TEXTOS MUSICALES Y LITERARIOS

Los pre-textos de *La ciudad ausente* pueden ser leídos no solo en las notas embrionarias de la novela, sino también en otros libros éditos de su autor. Esas mismas notas iniciales –según su propia declaración- sirvieron como primigenio borrador del libreto de la ópera.

Otro tanto sucede con la música: fragmentos del *Lunario sentimental* (música de cámara) de Gerardo Gandini son reescritos para la micro-ópera “Lucía Joyce”; para el prelude, un concierto para viola que el compositor había escrito aproximadamente quince años antes.

Lo antedicho sustenta la idea de que la obra de uno y otro autor se constituye en ante-texto de la ópera *La ciudad ausente*, generando una conversión de ‘papeles antiguos’.

Este ensayo considerará:

1. Pre-textos de la novela

1.1. 'Scénario' de la novela

1.1.1. Notas sobre *La ciudad ausente* de fecha 24, 25 y 26 de enero de 1984, que Piglia me facilitó.

1.1.2. “Primeras notas” para *La ciudad ausente*, correspondientes a los días 10 y 11 de febrero de 1984, que el autor le dio a Ana María Barrenechea.

1.2. Capítulo de una versión de la novela, publicado en el suplemento de cultura del diario *Clarín*, 7 de marzo de 1985.

2. Para-textos

2.1. Cuatro entrevistas:

2.1.1. A Ricardo Piglia:

2.1.1.1. Una, realizada por Ana María Barrenechea el 28 de junio de 1996;

2.1.1.2. La segunda de la serie, que le hice el 23 de septiembre del mismo año;

2.1.1.3. La publicada en el suplemento “Radar” de *Página/12* a cargo de Elvio Gandolfo, 13 de octubre de 1996.

2.1.2. A Gerardo Gandini:

2.1.2.1. Un reportaje que le hice el 28 de enero de 1998.

3. Textos

3.1. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

3.2. *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

- 3.3. *La ciudad ausente*, Buenos Aires., Sudamericana, 1993.
- 3.4. *La ciudad ausente* (libreto de la ópera), Ricordi, 1995.
- 3.5. Libro cinematográfico de *La sonámbula*, segunda versión (diciembre de 1995), que Piglia me facilitó.
- 3.6. “Retrato del artista como músico”, prólogo de Ricardo Piglia al concierto de Gerardo Gandini realizado el 8 de mayo de 1995 en el Instituto Goethe de Buenos Aires, publicado en el suplemento “Cultura y Nación” del diario Clarín el 25 de agosto de 1995.

LA ESCENA PRIMERA

Gerardo Gandini se constituye en admirador de la obra de Piglia antes de conocerlo personalmente. Luego de la primera lectura de *Respiración artificial*, Gandini halló que Piglia pensaba la literatura como él la música.³ A partir de ese momento consideró que debían conocerse, y varios años después, cuando ya se había publicado *La ciudad ausente*, el músico entabló relación con el escritor y le propuso convertir la novela en ópera. Además de constituir “la culminación de la obra de Ricardo”, para Gandini la novela contenía ya elementos (melo)dramáticos que devinieron el núcleo de la ópera: “la relación Elena-Macedonio, el pacto fáustico, la muerte de Macedonio, la máquina”. Por su parte el escritor tenía la idea de hacer de *La ciudad ausente* una “instalación, una máquina con una mujer” (entrevista a Gerardo Gandini). Finalmente acordaron hacer una ópera que se estrenaría dos años después de ese encuentro inicial.

Las primeras reuniones para la escritura de la ópera, destinadas a determinar su estructura, constituyen el marco en el cual se definen los núcleos temáticos de las tres micro-óperas. Lo que hay durante esta etapa de escritura a dos manos es la reelaboración de una serie compleja de elementos cuyo denominador común es el procedimiento privilegiado por ambos autores: el entramado de citas, la intertextualidad, conducentes a “exacerbar la tensión entre tradición y modernidad” –Gandini dixit– que caracteriza la poética de ambos.

Sin el afán de profundizar en ellas, el recorrido de este trabajo seguirá las huellas de una experiencia creativa donde no siempre convergen los autores, ya que ambos operaron con núcleos previos de escritura, volviendo a trabajar sobre materiales propios. Puede afirmarse que la composición de la ópera constituye una reescritura de textos anteriores de ambos, una reelaboración de materiales presentes en otras obras (editadas o no).⁴

³ En 1980, año de la publicación de *Respiración artificial*, Gandini presenta *Música Ficción*, obra que “trabaja con encuentros imposibles: una ‘Tocatta’ de Frescobaldi se mezcla con el *Pierrot Lunaire*: un *Agnus Dei* de Dufay es ornamentado en un estilo muchos siglos posterior”. (Reseña a su *Amología personal*, Ricordi, 1995).

⁴ La cita es extensa: de Piglia, *Respiración artificial* y *Prisión perpetua* se constituyen en ante-textos de *La ciudad ausente*; de Gandini, las obras editadas citadas y núcleos de un concierto para viola compuesto muchos años antes.

Para Piglia implica el pasaje de un género a otro, lo que le permite cumplir con un 'postulado' macedoniano: llevar la novela a la calle. La puesta en escena de su texto lo realiza, para lo cual la novela *La ciudad ausente* se le convierte en pre-texto: "La idea de que la novela se pueda transformar en un trabajo en colaboración con Gerardo es ya, para mí, una justificación de haber hecho ese libro".⁵

Un año antes de la primera edición de *La ciudad ausente* Gandini había estrenado en el teatro San Martín una ópera que por sus características constituye el antecedente (musical) inmediato de la que luego escribirá con Piglia: *La casa sin sosiego*. Más adelante se analizarán los elementos temáticos de dicha ópera que prefiguran materiales de *LCA*: la extrapolación de 'la memoria y el olvido' de la poética macedoniana —que impregna la novela y la ópera— al paradigma de la Historia (literaria) argentina.

LA (MUJER) MÁQUINA

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

La ciudad ausente

La cita del epígrafe inscribe en el texto de la ópera una clave de su construcción: verbalización del principio constructivo, exhibe el procedimiento y pone en escena la génesis. "Lo único que en la música persiste y prolifera (escribió Gandini) es el proceso mismo de composición". Notable definición de la máquina de contar (de cantar), esta permite desplegar y analizar varios niveles de la escritura del texto en cuestión. Por una parte, porque de lo que aquí se trata es de 'modificar las piezas de un mecanismo anterior', ya que tanto Piglia como Gandini reescribieron textos, tanto propios como pertenecientes a la tradición (literaria y musical).

La idea de la mujer convertida en máquina le resultaba fascinante a Gerardo Gandini. Según su lectura, en la novela aquella constituye el objeto de deseo en pos del cual Junior se moviliza.⁶ La búsqueda se organiza a partir de los relatos que oye y de los materiales que lee: antes de acceder a ella, de poder verla,

⁵ Es significativo este cambio en la obra de Ricardo Piglia, ya que él tiene una marcada predilección por el género novela.

⁶ Según lo declarado por Gerardo Gandini en la entrevista que le realicé "al comienzo de la obra, por motivos estrictamente musicales, Junior se va convirtiendo en Macedonio". En realidad esta conversión se debe a una interpretación del músico, según la cual Junior se enamora progresivamente de la máquina.

Junior conoce 'sus' relatos. En la ópera la máquina está allí, visible desde el comienzo. De lo que se trata es (de)mostrar(la) exhibiendo sus productos (literarios, musicales: las micro-óperas), pero también la investigación permite conocer su mecanismo, la forma en que compone sus relatos.

El sistema de citas, constitutivo de la obra de ambos autores se de(s)vela a través de distintas 'voces': la de Macedonio, que habla con sus propias letras y la de Elena en contrapunto, pero se condensa fundamentalmente en la figura de Lucía Joyce, una de la(s) mujer(es) máquina(s): ella evocará con su canto la literatura de su padre (*Finnegans Wake*) y los versos de Macedonio Fernández, para centrar la atención en los faros de *La ciudad ausente*.⁷ En esa operación de mezcla tan valorada por Piglia y Gandini, citará un aria de *La Traviata* (de carácter fuertemente innovador, ya que es "la primera ópera seria que trata de un asunto verdaderamente contemporáneo del público").

La escritura a dos manos de *La ciudad ausente* potencia el artificio exacerbándolo al punto de exhibir su mecanismo, procedimiento que se había empezado a inscribir en las páginas finales de la novela, que dejan ver las notas embrionarias de la máquina (narrativa), expandiéndose en ese relato de génesis que le construye el Ingeniero Russo a Junior: "... porque lo divertía el fraude que había sido capaz de construir, un trabajo de virtuoso, pero él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos (...). Por ejemplo, mire, le dije, y le mostró un reloj de bolsillo y al abrirlo y pulsar el botón de la cuerda, el cuadrante se transformó en un tablero de ajedrez (...). La primera máquina ... que se ha producido en la Argentina (...) con este aparatito le gané a Larsen la vez que vino a jugar ..." (148).⁸

La con-versión de la novela a (libreto de) ópera pone en escena también la tensión entre alta cultura y cultura de masas: poner a la narrativa en el espacio de la ópera agudiza la contradicción condensando una idea de Gramsci que el autor de *Respiración artificial* ha citado reiteradamente: "que en Italia no había novela popular porque ese era el lugar de la ópera".⁹ El pasaje de *La ciudad ausente* de un género a otro realiza la in-versión de esta proposición: de su carácter excluyente a la inclusión.

⁷ *Prisión perpetua*: "... porque en cada decenio viven siempre pocos grandes líricos (no más de tres o cuatro) dispersos en distintas naciones. poetizando en idiomas varios..." ("Notas sobre Macedonio en un diario").

⁸ Notas sobre *La ciudad ausente* (26/1/84): "La máquina de la ficción es un objeto pequeño, del tamaño de un reloj".

⁹ De una entrevista a Ricardo Piglia realizada por Diego Fischerman, citada en una reseña del libreto de la ópera editado por Ricordi.

EL MUSEO ...

En *La ciudad ausente* el Museo tiene múltiples connotaciones, entre ellas, alude al texto que escande la biografía de Macedonio, donde este enuncia su poética. En la novela se cita allí una cierta genealogía¹⁰ y se exponen —como una puesta en escena—¹¹ ciertos tramos de relatos ‘propios’ y ‘ajenos’ (el vagón donde se suicidó Erdosain, la habitación del hotel en que también se suicida la mujer de uno de los relatos de la máquina).

La composición de la ópera introduce otros autores: antes estaban Joyce y Macedonio Fernández en las microhistorias pero también Onetti, hacia el final, en el relato de los orígenes que narra el Ingeniero Russo (páginas 147 y 148). En la ópera, Fuyita le muestra “la rosa azul” de Temperley (Arlt) a Junior, quien en el fin desaparece en una máquina destinada a perpetuar a la mujer amada, mecanismo que remite a *La invención de Morel* de Bioy Casares.¹²

En este sentido es paradigmática la micro-ópera “Lucía Joyce”: el lugar central que ocupa la hija del escritor irlandés evoca no solo a su padre, sino que involucra a un autor inesperado: Leopoldo Lugones. En la entrevista que le hice, Gandini manifestó que quería darle un carácter expresionista a esta micro-ópera, para lo cual empleó un complejo sistema de citas: tomó el *Pierrot Lunaire* de Schönberg “de tercera mano” (sic) a través de una obra propia escrita con materiales de aquella: *Lunario sentimental*. Título significativo que amplía el intertexto, ya que el autor de su homónima literaria estaba influido, al igual que el creador de la letra del *Pierrot Lunaire*, por el poeta francés Jules Laforgue. A la cita del *Finnegans Wake* se integran a través de la música otros autores literarios, en un mecanismo complejo que tiene su lado inverso y complementario ya que “a veces lo que parece una cita no lo es” (sic).¹³

La música con que se expresa Elena también tiene ante-textos literarios, ya que antes de que Piglia escribiera el texto, su autor la imagina a partir de unos versos de Raúl Aguirre: “Nunca ese adagio de Mozart me había hecho tanto mal”. Gandini: “En ese momento se me ocurrió que la cantante no dijera eso en la canción, pero que con la parte de piano apareciera una cita de un adagio de Mozart, del adagio en si menor de Mozart que empieza con tres sonidos”.

Las tres micro-óperas a su vez constituyen el Museo musical: la primera, cita una ópera de Mozart (s. XVII); “La luz del alma” evoca la ópera romántica y “Lucía Joyce”, la corriente expresionista (Schönberg y Berg, s. XX). La letra

¹⁰ Integrada también por Malcolm Lowry. *Bajo el volcán*. Barcelona. Seix Barral. 1984.

¹¹ Obsérvese que en la novela y en la ópera *LCA* el Museo requiere una instalación, como la que Piglia quería configurar con la mujer máquina.

¹² La biblioteca del Museo es el lugar donde Morel descubre la cualidad de artificio de todo lo que ve, incluyendo a Faustine. Este hallazgo le permite vislumbrar la existencia de la máquina (de ficción).

¹³ Entre la música de cámara que compuso Gerardo Gandini figura otro título de la literatura: *Los adioses* (1983).

de Lucía Joyce, que integra el comienzo del *Finnegans* ... con un aria de *La Traviata* condensa este sentido. No solamente se trata de la proliferación de materiales, tal como su autor concibe la 'serie musical' (diacrónica), sino que además la sintaxis contribuye a "exacerbar" la tensión entre tradición y modernidad –sincronía mediante-, efecto con el que Gandini construye toda su obra.

LA MEMORIA

*No me dijiste cuando yo partía
que oscurecer de olvido no tendría.*

Macedonio Fernández

En las dos 'versiones' de *La ciudad ausente* el Museo tiene una doble significación: espacio en el que se recogen los restos (materiales) de la literatura, es también un archivo de la memoria nacional, de la serie política. Este núcleo conocido de la obra de Piglia, se encuentra desarrollado también en una ópera pretérita de Gerardo Gandini: *La casa sin sosiego* (1992). Griselda Gambaro, a quien corresponde la letra, ha escrito sobre ella: "Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música –la intensidad de su sonido, su belleza exigente- nuestro reclamo".

Las notas iniciales de *La ciudad ausente* escribían: "Ver las relaciones de la máquina con la realidad (política, digamos)". Para Gandini esas relaciones son evidentes en la novela, no así en la ópera. Sin embargo, en la entrevista destacó que en el diálogo entre Junior y Ana quiso "resaltar" la cuestión de la memoria cuando los personajes expresan:

Ana: ... La quieren archivar. /mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa /con tal de que la gente se olvide ...

Junior: Y la gente se olvida.

Ana: *No creas* ... (El énfasis es del autor).

También los diálogos entre Junior y Fuyita que el músico seleccionó para la ópera 'nos' hablan del poder político criminal y de la persecución organizada por el terrorismo de Estado (núcleo que luego trama *La sonámbula*, el guión cinematográfico que R. Piglia escribió para la película de Fernando Spiner). Por ello quizás, la trama de(s)velada por la investigación, culmina con la desaparición de Junior.

LA ESTRUCTURA DEL RELATO: LA INVESTIGACIÓN¹⁴

Las tres micro-óperas se caracterizan por tener el predominio de la luz sobre la escena en que son representadas. La voz de sus protagonistas –“el secreto que encierra”- clama por la conservación de la memoria.

Junior, que se introduce en el Museo para conseguir datos sobre la (mujer) máquina, se mueve a tientas en la oscuridad solo iluminada por el artificio (literario) de Fuyita –la linterna-, quien le provee información para evitar que la máquina sea desactivada y que, paradójicamente, para ello sea enviada a otro Museo, en un intento del poder político para “que la gente se olvide”.

El momento en que comienza y termina la ópera está ubicado en ese territorio ambiguo que no pertenece al día ni a la noche; esa zona poco clara virará hacia la nitidez de la luz blanca a medida que Junior se acerque a la verdad. Para Elena esta luz es “la desesperación”, porque lo que se ilumina pertenece a la Historia, como lo cuenta el primero de los relatos de la máquina en la novela.

La Historia (argentina) no solo estaba presente en los constructos de la máquina, que “traduce a su manera lo real” (según notas primigenias de LCA), sino en *La casa sin sosiego* de Gerardo Gandini, que constituye el ante-texto inmediato –por su género- de la ópera *La ciudad ausente*.

En “El Retrato del artista como músico” Piglia observa que Joyce ha descrito magníficamente en el *Ulises* al capitalismo como una ciénaga de ruidos, a los cuales un artista –en el ejemplo de Piglia es un músico, Beethoven— responde con un acto extremo. Es justamente a partir del encuentro epifánico Piglia-Gandini que es posible recuperar los restos (inhallables, a veces) de los cuerpos (textuales), que permiten reconstruir el Museo de la historia (literaria) argentina.

ILUMINACIONES II: NOTAS ... EN UN DIARIO

En las “Notas sobre Macedonio en un diario” se lee: “el artista está solo, abandonado al silencio ... Sigue una voz interna que nadie oye ...” (El subrayado es mío).

La lengua privada del diario permite expresar ideas sobre la literatura y el arte. En esta ‘nouvelle’ de *Prisión perpetua* se pueden vislumbrar los materiales con los que Piglia construirá su “novela futura”: una descripción atribuida a Macedonio Fernández que le corresponde a Fuyita; la expresión

¹⁴ “La idea es esto que aparece en Ricardo siempre. hay como una investigación acerca de una supuesta ópera que Nietzsche habría escrito y que se había perdido y esta ópera va a aparecer dentro de la ópera que vamos a hacer nosotros”. (Gerardo Gandini, sobre la ópera que está escribiendo actualmente con Piglia, *Lucía Nietzsche*).

“pocos grandes líricos” que permite re-construir una serie que incluye al autor del *Museo ...* y a J. Joyce; la gramática onírica que arma *La ciudad ausente*.

“La verdadera legibilidad siempre es póstuma” escribe en una de las frases de las “Notas ...”, que expresa el deseo de la publicación postrera de su Diario. Espacio de la lengua cifrada, personal, este transcurre por toda la biografía del autor inscribiendo notas, fragmentos, embriones que luego desarrollará—o no— en su obra futura. Gandini concibe sus *Diarios* como una pieza literaria (“no es algo común en un músico”), por ello es necesario el preludeo literario (prólogo) que Piglia le dedica, donde por supuesto sitúa su obra. La introducción a esa compilación del músico traza su conflicto: “La risa divertida de Gandini cuando dejaba de tocar me hacía pensar que la mítica sordera de Beethoven había sido la primera elección de un artista ante la creciente presencia de la cultura de masas como infierno sonoro”.

El estilo del diario personal se ha constituido para Ricardo Piglia en modelo literario: en una de sus cartas Joyce declara su fascinación por la “curiosa lengua propia y abreviada” de su hija Lucía, a la que dice querer imitar, rasgo que constituye la escritura macedoniana para el autor de *Respiración artificial*. Ellos son los “grandes líricos” cuyo nombre eliden las “Notas ...”, evitando la “tradición”. De ahí que la novela deviene en ópera, porque era necesario transformarla en (género) lírico, paradigma que ha guiado —como un faro— su escritura.

El ejercicio de la lengua privada de los autores de *La ciudad ausente* trama las microhistorias de la novela, representadas paradigmáticamente por la historia de “La nena”: la relación amorosa entre padre e hija otorga a la lengua un carácter peculiar que se constituye en modelo de escritura: Joyce escribe en una de sus cartas que deseaba lograr el estilo de Lucia Anna; Macedonio Fernández constituye para Piglia un modelo de idiolecto (efecto generado en parte por la no publicación de sus textos en vida del autor). Esta admiración remite a la génesis de *Blanco nocturno*, novela en la cual “Renzi tiene una pequeña crisis, se encierra en una casa de Adrogué y se produce una historia con una mina que vive enfrente. Algunas *sub-historias* hay, porque Renzi se lleva su *diario íntimo* y se pone a leerlo. Lo copa la idea de leer su vida ...”. (El subrayado es mío). La pulsión de una escritura que se constituya en memoria (propia) se vierte en esta reseña: Renzi retoma el hilo de la trama narrativa de Piglia para leer un cuaderno (manuscrito) que resume la biografía. El diario, que adquiere su sentido por la publicación de los libros anteriores, ocupa el centro de la tensión narrativa.

LUCÍA NIETZSCHE: LA(S) MUJER(ES) HIJA(S)

Todo el dolor de lo humano, sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se deesen, sin el parentesco, ..., o la locura ...

Macedonio Fernández

La ópera *Lucía Nietzsche*, basada en “El fluir de la vida” (*Prisión perpetua*), reproduce en una estructura abisal similar a la de *La ciudad ausente* (contiene tres micro-óperas) la relación de amor entre padre e hija.¹⁵ Interesa señalar dos ‘pretextos’ en esta génesis.

Por una parte, Macedonio Fernández teoriza negativamente acerca de este asunto en el *Museo ...* aunque se contra-dice en sus poemas, en los que ahija a Elena en el momento de su muerte, con(su)versión en niña (“Porque en tan honda hora/mi mente torpe de varón niña te viera”). La inversión de una de las leyes de la poética macedoniana que cita el epígrafe y la fascinación por la figura de la hija de Joyce generan una serie de historias de Piglia. Su biografía se escande en *La ciudad ausente* y se erige en centro de la escena de la ópera. Programada por su padre “para dictar(le) una obra infinita” Lucía se constituye en el revés de la trama de la novela: omnipresente en las sub-historias, deviene elemento (melo)dramático en la ópera (podría decirse casi con certeza en las óperas). Para el autor de *Respiración artificial* es la musa del *Finnegans Wake*. El modo de construcción de un lenguaje propio traza la genealogía paradigmática de innovación y constituye la escritura del libro último: “Pero siempre jodo con la idea de un libro póstumo. Y con la teoría de que todo lo que escribí lo escribí para poder publicar después ese diario” (Suplemento “Radar” de *Página 12*, 13/10/96).

La relación (del incesto), se manifiesta en otra (o la misma) contradicción de Macedonio, la locura, y se ve confirmada (y reproducida borgianamente por los espejos) en “El fluir de la vida”, donde el cuerpo (textual) converge con el del padre. Hay además una reproducción de la estructura, ya que en la ópera que genera “se busca una supuesta ópera de Nietzsche” (entrevista a Gerardo Gandini).

Pasaje del no saber al saber, expresa –como otros textos de su autor- una teoría acerca del relato e implica la búsqueda de verdad –ligada de alguna manera a la memoria colectiva-. Poner en acto un cuento implica una concepción de génesis continuada y de los modos de narrar (Piglia: “en literatura no importa lo que se cuenta sino cómo se cuenta”. “siempre se cuentan las mismas cosas.

¹⁵ Lucía Nietzsche anticipa y sucede a Lucía Joyce: consume otra versión del incesto y de la prisión psiquiátrica.

pero de distinta forma”). “El fluir de la vida” cuenta las variantes con que se puede narrar, las “versiones del pasado” de “un hombre prisionero de una historia, empeñado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia” (*Prisión perpetua* 52). Por ello el cuento comienza por (de)mostrar la marca del ‘scriptor’ en el texto: “En el bar, hablo con Artigas. Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche”.

CONCLUSIONES

La relación (el relato) que crearon Piglia y Gandini guarda los trazos de su producción anterior, inscribe sus pre-textos para la obra: así como una de las primeras páginas de *Respiración artificial* anticipa la novela ‘de’ Macedonio,¹⁶ simétricamente *La ciudad ausente* escribe el principio: “Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que solo conocía su mayor poema era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. *Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera* (el énfasis es mío). Quien así define la máquina narrativa es Renzi, sujeto del enunciado de la primera novela de Piglia y figura alrededor de la cual se organiza la escritura privada (el diario) en *Blanco nocturno*, su novela futura. Ese espacio donde se inscriben las obras virtuales, los márgenes donde se insinúan –y establecen– las genealogías y donde confluyen la tradición y la innovación (lo que pertenece a la historia literaria–musical y lo que va a constituir el trazo único del (propio) estilo, privado por su configuración) es aquel donde ambos coinciden, Piglia y Gandini, el primero prologando esos “pasos en la nieve” de la escritura del segundo. Algunas de estas huellas han sido rastreadas, intentando de-volver el vaivén de la génesis de la ópera *La ciudad ausente*.¹⁷ La inclusión de otros textos en el futuro permitirá ampliar el horizonte de lo que aquí se postula.

ALEJANDRA ALI

Universidad de Buenos Aires

¹⁶ “¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández?” (*Respiración artificial* 21).

¹⁷ La relación del incesto hermano–hermana que trama una de las micro–óperas de *Lucía Nietzsche* se anticipa en la micro–ópera “La Mujer–Pájaro” de *La ciudad ausente*.