

Esquemas de la suspensión: motivos compartidos en algunos prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Schemes of suspension: motives shared in some prologues of Macedonio Fernández’s *Museo de la Novela de la Eterna*, “El milagro secreto” by Jorge Luis Borges and *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia

Martín Torres

martintorres131@gmail.com

Universidad de Las Américas, UDLA, Ecuador

Fecha de envío: 23/11/2022

Fecha de aceptación: 17/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2855>



Resumen

El presente trabajo analiza motivos compartidos en fragmentos de la genealogía argentina Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges-Ricardo Piglia. Desde la óptica literaria, se pretende establecer paralelismos entre la filosofía y la literatura para explicar la idea de “influencia literaria”.

Palabras clave:

Macedonio, Borges, Piglia, literatura argentina, análisis literario, literatura latinoamericana, consciencia, liminalidad

Abstract

This paper analyzes shared motifs in fragments of the Argentine Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges-Ricardo Piglia genealogy. From the literary perspective, it is intended to establish parallels between philosophy and literature to explain the idea of “literary influence”.

Keywords:

Macedonio, Borges, Literary analysis, Argentinian literature, Latin American literature, consciousness, liminality

¡La forma universal, su nudo y modo,
pienso que vi, porque en contenidos largos,
esto al decir, aun gozo sobre todo!

(Canto XXXIII, *La divina comedia*, Dante Alighieri)

La pregunta por la genealogía es un ejercicio de alteridad y liminalidad. Es la pregunta por el límite, por el momento y el espacio entre dos momentos o espacios. Ese mismo límite nos permite saber que estamos dentro de uno u otro lado, pero también nos confirma que *somos* en medio de esa suspensión momentánea entre lo que fue y lo que será. La escritura y los relatos, por naturaleza, dejan ver el hilo que une al universo con la nada, lo que es con lo que no es. Lo que existe y lo que no tienen tiempos singulares, pero pueden afectarse, entrecruzarse e incluso suspenderse.

En el caso de las obras y vidas de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, las hebras de ese hilo cruzan y unen museos, laberintos y ciudades; obras de arte, plegarias y máquinas imposibles; poéticas, estilos y biografías. Implican seguir una trayectoria determinada, marcada por el tiempo histórico y los ejes transversales de mundos que son abismos dentro de otros abismos. Va más allá de textos, personajes públicos o relatos nacionales, y se basa en la idea metonímica de una historia que es todas las historias.

La ficción, en estos tres autores, no debe entenderse solo como un concepto dicotómico enfrentado a *la realidad*, sino que es un proceso que se activa cuando roza con la percepción que tenemos de ella; es decir, pone en tela de duda lo que es una certeza, la *desestabiliza*, la afecta. La capacidad de ficcionalizar suspende la noción de linealidad en el tiempo porque genera paradojas en el límite entre lo que se imagina y lo que se sabe; aquello que no es, existe (como el futuro o el pasado). En otras palabras, se deja en evidencia que, al percibir, imaginar y narrar el mundo, también lo modificamos y contribuimos a su constante creación.

Entonces, ¿cómo debe entenderse algo como la influencia cuando tanto los precursores como los sucesores pueden ser creados incesantemente? ¿Cómo abordar el proceso generativo que implica el pensamiento y aplicarlo al análisis literario, al estar trastocada la noción de lo real? Este ensayo propone centrarse en el motivo de la suspensión del ser y apoyarse en la idea del “esquema” para explicar que el legado que comparten Macedonio, Borges y Piglia es la capacidad de crear, a través del uso recursivo del lenguaje, variaciones del universo que se gestan desde el pensamiento y el arte, y cuyas particularidades son sistemas abiertos susceptibles a ser relacionados entre sí. Este proceso de uso de la ficción se traduce en infinitas aplicaciones porque posibilita que, de un elemento, resulten dos o más. En este caso, dos ideas con consistencia interna que, a su vez, parecen distintas o superpuestas entre sí, forman parte de una totalidad fragmentable: lo concreto y lo abstracto.

La esquematización de la realidad entra dentro de la segunda idea, lo que da paso a pensarla de distintas formas para aprehenderla de manera continua y dinámica; siempre recreándose mediante sus representaciones. La diversidad es prueba de esa paradoja de retroalimentación. Ahora bien, cabe mencionar que se usarán los términos y las derivaciones de “estructura”,¹ “rizoma” y “ritornelo”² para dar sentido a la figura del esquema y a cómo funciona en cuanto al desarrollo del motivo de la *suspensión*.

Dicho lo anterior, hay que empezar por una noción familiar: una forma de observar la influencia de un autor en otro es fijarse en las ideas recurrentes que aparecen en sus textos, pensar esos motivos como la realización sucesiva de un esquema. Cronológicamente, un texto se concibe, se escribe y se publica en tiempos distintos. Además, con Macedonio, la línea entre el autor y su obra parece más difuminada que con Borges o con Piglia, aunque veremos que no es del todo así. Sin embargo, en “El milagro secreto”³ (1979) de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente*⁴ (2003) de Ricardo Piglia, se repiten ciertos motivos temáticos y recursivos que Macedonio Fernández abarca en los prólogos “Prólogo a la eternidad”, “Somos un soñar sin límite. A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta”, “Prólogo metafísico”, “El fantasismo esencial del Mundo” y “El Presidente y la Muerte” de *Museo de la novela de la Eterna*⁵ (2007). La suspensión, entendida como un estadio contingente de (no) existencia y como un recurso formal, se encuentra presente de varias maneras dentro de los textos seleccionados. No obstante, por las características de las obras a analizar, la cronología es simplemente referencial para entender la influencia: en realidad, se observa en los textos la repetición de un esquema y, en última instancia, de una idea manifestada a través de una visión lingüística, artística, crítica, política y metafísica del mundo.

¹ Como la entiende Roland Barthes en “La actividad estructuralista”, dentro de *Ensayos Críticos* (1973): “La estructura es pues en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural” (225).

² Como los entienden Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Introducción: rizoma”, y “1837. Del Ritornelo”, respectivamente, dentro de *Mil mesetas* (2004): “En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas [...]. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (13, 15) y “el universo, el cosmos está hecho de ritornelos [...]. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo”. “En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está —dominado por el sonido” (307, 319, 328).

³ Originalmente en *Ficciones* (1944). La versión que se usa es la recopilada en *Jorge Luis Borges: Poesía y Prosa*, editada por Promexa. En la presentación previa a los textos, los editores explican que es una antología autorizada personalmente por Borges.

⁴ Publicada originalmente en 1992. Se utiliza la versión publicada en 2003 por Anagrama, escaneada y en formato digital.

⁵ Publicada formalmente en 1967. Se utiliza una versión fotocopiada de la publicada por Corregidor, en 2007.

En *El prólogo y el concepto de ficción en la literatura hispanoamericana*, Adam Elbanowski indica, a través de Gérard Genette, que

el prólogo o el epílogo, manifiestan, de una manera particular, la fuerza ilocutiva del paratexto. Es ahí, donde el escritor declara sus intenciones, traza ante el público un horizonte de expectativas [...], según el cual la obra debe ser leída como ficción o como no ficción (73).

Sin embargo, en el corpus que ocupa a este ensayo, esta afirmación solamente se cumple de forma parcial. Lo paratextual es el texto mismo, como un recurso para expresar un posicionamiento ante la escritura como límite entre lo propio y lo ajeno, entre quien escribe y quien lee.

En los prólogos de la novela de Macedonio Fernández se declaran las intenciones del autor respecto a la novela y a su lectura, se sintetizan su poética, su visión editorial y autoral, su metafísica; se escribe una novela sin escribirla, se pueden ver los esquemas de la suspensión al exagerarlos, al hacerlos evidentes. Macedonio trabaja a vista y paciencia del lector. Los prólogos, en este caso, se utilizan para (aparentemente) suspender o postergar la lectura de la novela, para mantener al lector convencional en un lugar distinto a la obra, que es la obra misma. María Isabel Gaviria Echeverría y Selnich Vivas Hurtado mencionan en *“Novela sin mundo” y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández*:

En *MnE*, hay prólogos de toda clase: metafísicos, indecisos, de teoría estética y de tipología de los personajes. No obstante son tantos que la confusión entre estos fragmentos y la novela comienza a ser evidente (205).

“Prólogo a la eternidad” esboza el esquema en cuestión en su segundo párrafo:

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo (13).

Es decir, cuando se trata de la humanidad, las líneas que conducen hasta el principio de una idea van más allá del lenguaje y de la memoria porque se segmenta un periodo abstracto, una construcción que contextualiza un relato esquemático. El mundo, tanto en un sentido lejano como en nuestra experiencia cotidiana, es una construcción propia y colectiva de un presente perpetuo. Incluso si se remite al pasado, el cauce del tiempo —que se ha dibujado desde la antigüedad como un río— sigue, invisible y constante, como cuando uno está sumergido en sus aguas con los ojos abiertos. Así funcionan la cultura, los relatos, la memoria y el legado; así funciona también la literatura, como práctica humana y colectiva. Por lo tanto, esta última se puede entender como distintas combinaciones de esquemas de pensamiento que se explican por sí mismos y unos en

relación con otros. De lo contrario, las infinitas combinaciones que resultan de la escritura serían todas copias idénticas, anulando su particularidad. “Sabemos que la cultura es, en esencia, un proceso ininterrumpido de reescritura de la tradición” (Gaviria Echeverría; Vivas Hurtado, 205).

Para empezar a relacionar el cuento de Borges con el prólogo de Macedonio, basta con remitirse a otro tipo de paratextualidad: el epígrafe del primero con el primer párrafo del segundo. La idea de divinidad en Fernández —un Dios que crea desde la Nada, suspensión, anulación o desvanecimiento del yo por excelencia— cruza transversalmente “El milagro secreto”. Sin embargo, hay que puntualizar dos cosas: la primera, que el epígrafe es una deformación de la cita original,⁶ y la segunda, que en toda la anécdota anterior a la cita del Corán y en el cuento entra en juego otro tipo de suspensión: el sueño. ¿Qué quiere decir esto? En breves rasgos, que la divinidad, la nada, la eternidad y el sueño están relacionados entre sí por ser legibles como *esquemas de la suspensión del ser*, como diferencia ontológica y fragmentaria en ambos cuentos. Borges modifica la cita de un libro sagrado para que empate con su cuento, mientras Macedonio simplemente escribe su propia génesis de otro.

Después de presentar al personaje principal en las primeras líneas, el narrador de Borges introduce un sueño, ejemplo de la idea esquemática que se volverá sobre sí misma en el cuerpo del texto:

Jaromir Hladík [...], soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres, la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes sonaba la hora de la imposable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez (33).

En este caso, Borges toma el sueño —como se ve en la cita original del Corán— y lo iguala a lo inevitable de la muerte. La condición dialéctica del ajedrez esconde lo azaroso de la alteridad y lo mueve hacia el campo semántico de lo predestinado, como una característica de lo divino. En este espacio, en el sueño, las posibilidades que se abarcan son casi infinitas, y se excluye el control de quien sueña a la merced de lo externo: uno siempre despierta, la suspensión siempre se reanuda, cada día. Ello explica que puedan

⁶ El epígrafe cita el versículo 261 del sura 2 del Corán. Sin embargo, corresponde a una deformación de los versículos 11: “Y les hicimos que se durmiesen en la caverna por muchos años” y 19: “Y les despertamos para que se preguntaran entre ellos, y uno de los jóvenes dijo: ¿Cuánto tiempo pensáis que hemos permanecido? Respondieron: Permanecemos un día o menos aún. Dijeron: Nuestro Señor sabe mejor cuánto tiempo hemos permanecido. Enviemos a uno de nosotros con nuestro dinero a la ciudad para que busque la mejor comida y nos aprovisione de ella, que se conduzca con sutileza y que no llame la atención de nadie” del sura 18.

existir un “desierto lluvioso”, un premio “enorme y quizá infinito” y el destino profeso de jugar un ajedrez sin recordar ni las “figuras ni las leyes” que lo rigen.

Durante todo el cuento, se vuelven a esquematizar suspensiones del ser relacionadas con el sueño, la memoria y el espacio virtual, como hebras del hilo genético que une a los tres autores argentinos. Tomemos la segunda y tercera de esas suspensiones. La memoria, como se ha visto, es una reconstrucción frágil de lo que sabemos y, como tal, también es una forma de suspensión: paralelo a lo que dice un refrán popular, recordar no es volver a vivir; en sentido estricto, recordar es crear, no repetir. Si una historia se repite en forma modificada, es otra historia. Es lo que nos permite trabajar ideas ajenas y propias, mezclarlas y normarlas para evitar que sean tan solo copias: da cuenta de un comentario político y crítico sobre el mundo, frente a él. Eso nos lleva a la novela de Piglia.

En este sentido, *La ciudad ausente* recoge y resignifica las visiones críticas de Macedonio y Borges, considerando los contextos políticos propios y de sus predecesores. Jorgelina Corbatta, en *Borges/Piglia: Diez puntos de encuentro/desencuentro* concuerda con Gaviria Echeverría y Vivas Hurtado, aplicando un enfoque cultural dentro del campo literario, en que

En Piglia esta idea de la recuperación de memorias ajenas tiene que ver, por un lado, con un cierto adelgazamiento de la experiencia personal pero sobre todo con una concepción de la literatura como reescritura, noción también borgiana (251).

La máquina de Macedonio es, en la novela de Piglia, capaz de experimentarse a sí misma fuera de su mente, de ser pura consciencia de sí o reconfiguración del esquema de la suspensión que se basa en la memoria y en el lenguaje; específicamente, en la traducción. Por ello, la trayectoria recursiva de lo onírico usada en el esquema de Borges varía y la posibilidad de lo externo se lleva al relato cotidiano e histórico.

La función del sueño es retomada por la historia y la de la memoria, por la de la recreación, crear nuevamente a partir de una circunstancia temporal determinada, en pos del origen como parte del presente, pero desde una perspectiva no solamente humana ni mimética, sino híbrida:

Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al Museo y a la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria (Piglia 97).

Aquí, el esquema, antes onírico, no se vuelca sobre, se *abisma* en sí mismo.

La máquina disgrega “espontáneamente” los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción [...]. El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y

no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible (98)

Se posibilita a la realidad como propio paratexto y, a partir de aquí, se la construye no desde la *Nada*, sino desde la *Ficción*. En donde Macedonio inventa, y Borges modifica, Piglia recrea como posibilidad de hallar una génesis y un estado del ser imposibles, suspendidos en su propia temporalidad. Entonces, es “copia de una copia ya que existe el original y sus réplicas, el tema y sus variaciones” (Corbatta 243). El esquema se vuelve entre rizomático y estructural: genera resultados en varias direcciones, siguiendo las trayectorias y propiedades del lenguaje. Esa *ciudad ausente* es un espacio entre lo que existe y lo que no, unifica lo real con lo que no se puede ver, con lo que está dentro de sí mismo; está suspendida en su propio abismo. Así, nos movemos entre la segunda (la memoria) y la tercera (el espacio virtual) de los tres esquemas de suspensión del ser mencionadas anteriormente. Mike Wilson, en *Where is my mind? Distribución cognitiva en La ciudad ausente de Ricardo Piglia*, rescata el prólogo de la adaptación al cómic de la novela⁷ para retratar esa *mise en abyme* (o “puesta en abismo”).

Buenos Aires se convierte en una construcción virtual, detallada hasta la confusión de copia y original. Entonces, lo cotidiano es un asunto ontológico y metafísico en cuanto el relato que nos contamos diariamente —la identidad— sucede en un espacio, pero este está atravesado por las historias de la colectividad y por las resignificaciones subjetivas de lo que está más allá de lo tangible. Al hablar de los relatos de la máquina como un factor de la distribución cognitiva⁸ de Elena, Wilson entiende la influencia del pensamiento macedoniano en la obra de Piglia desde postulados nuevomisterianistas⁹ y posthumanistas,¹⁰ ya que la ciudad es un sistema cerrado y antropomorfo en sí mismo, híbrido de consciencia, mujer y máquina, pero abierto hacia la influencia externa y al constante cambio. Es una paradoja de la memoria:

⁷ Piglia metaforiza la puesta en abismo de Buenos Aires a través de la historia de un fotógrafo que tiene una réplica de la ciudad en un alfiler: cualquier modificación en la maqueta se lleva a cabo en la ciudad. *Página 12* en la edición citada en la bibliografía de este trabajo.

⁸ Wilson describe este fenómeno como “la idea de poder distribuir la consciencia y los estados mentales pertinentes a través de un sistema que permita percibir y recolectar conocimiento remotamente (Hayles 3, 288-90)” (681).

⁹ Según Wilson, para los “Nuevos Misterianos”, el enigma de la consciencia no puede ni podrá ser resuelto porque la subjetividad es un estado mental inescapable, el yo es virtualmente prisionero de la condición solipsista de la mente y no permite experimentar los cuales externos al yo cartesiano. Asimismo, el problema de la subjetividad es acompañado por otro; el aislamiento interno” (681).

¹⁰ Gabriela Chavarría Alfaro recoge la siguiente definición: “Un mundo de humanos, computadores y redes comunicativas, un engranaje tecnológico del cual el humano forma parte igualitaria y no singular” (102). Algunas ideas críticas al respecto se pueden encontrar en el artículo *El posthumanismo y los cambios en la identidad humana*, citado al final de este trabajo.

Un elemento clave de la ciudad antropomorfa es descubierto por accidente al efectuarse la investigación de Junior [...], detecta la presencia de los “nudos blancos”, una suerte de almacén fisiológico de la memoria [...]. Estos nudos distribuidos por la ciudad están escritos en términos orgánicos, como si fueran una suerte de *wet-ware*; mecanismos de cognición orgánicos que perciben y adquieren un grado de autonomía (685).

Para Wilson, la memoria misma es un lugar, o, más precisamente, es un lugar en el sentido en el que se almacena en algún lado, se contiene, está, es. Sin embargo, esto solamente es aplicable dentro del contexto de los tres autores si se toma en cuenta lo que establece Macedonio en “Un prólogo metafísico”, ya que “el Materialismo es una metafísica; no es ciencia; su inquietud es la misma que la del Idealismo, la esencial perplejidad metafísica: el asombro de la inexplicabilidad de que algo ‘sea’” (69). Es decir, la misma noción de espacio ya da cuenta de una suspensión del ser, pero porque posibilita pensar en que algo *no esté* y pueda *ser*.

El Espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir *en imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psique, de mi mente; ésta no tiene extensión, puntos y contiene imágenes [...]*. Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias *sueño y realidad entremezclándose* (70, 71; el énfasis es mío).

La relación de Piglia con Macedonio y Borges, en cuanto a la figura del sueño como espacio ontológico de suspensión, también se abarca en el prólogo “Somos un soñar sin límite y sólo soñar. No podemos, pues, tener idea de lo que sea un no-soñar”, pero vincula la concepción de Piglia acerca del lugar como esquema de la suspensión. El enunciador de Macedonio pregunta:

¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad, tomar noción alguna de lo que pueda ser un no-sentir; un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? (29).

El narrador del cuento de Borges responde a esa pregunta en varios niveles: ese no-sentir está en una letra, de un libro, de una biblioteca onírica, porque ahí está Dios, quien Macedonio implica que crea desde la Nada; no obstante, el sueño sí está relacionado con la mente. Para el narrador de la novela de Piglia, por otro lado, esta pregunta se responde con el Museo en donde está la máquina; en el lenguaje que mezcla para generar historias, que a su vez se filtran en la realidad; y, finalmente, en Buenos Aires, que también está dentro de la máquina. Es decir, en la historia, el relato.

Para desarrollar esta última parte, hemos de volver a la historia de Hladík y, más adelante, a la de Junior. Preso, a la espera de que se cumpla la sentencia de ser fusilado, el escritor ficticio repasó en su mente infinitas formas de morir. La idea macedoniana de la

suspensión del yo, mediante el uso de procesos cognitivos, no librará al personaje de su destino fatal, de su consecuencia histórica, compartida con su autor: la Segunda Guerra Mundial. Si bien pasó sus días anticipándolo, entrando en el dominio de lo inexistente mediante las posibilidades que anula en su imaginación, el tiempo siguió avanzando: “Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo” (Borges 34). En la víspera de su ejecución, en el recuento de su obra inconclusa, “habló con Dios en la oscuridad” (36), le pidió que le concediera un año para terminarla y cayó dormido. Una de las naves de la biblioteca onírica del Clementinum funciona como lugar para la suspensión del ser en el sueño del protagonista. Es en ese *no-sentir* en el que se le revela la divinidad.

En el caso de la *ciudad ausente* que recorre Junior, el lugar del no-sentir —como se había mencionado— es una serie de ramificaciones del relato. Entre ellas, se cuentan Buenos Aires puesto en abismo, con todas las ficciones en disputa que la conforman; o el Museo en donde está la máquina, descrito como un lugar físico que

quedaba en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso. Había que subir una rampa y cruzar un corredor con paredes de acrílico para desembocar en el salón circular donde se exhibía la máquina (Piglia 41).

También están las suspensiones del ser que se basan en el lenguaje como lugar, como la continuidad de la memoria en los nudos blancos: “Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características” (71); asimismo los que se basan en manifestaciones distintas del lenguaje como forma de aprehender el mundo, tal y como la afasia de La Nena. En el caso de esta última, las dificultades con el lenguaje surgen de su incapacidad de entender la muerte:

Una tarde de verano (a los cinco años) se fijó en un ventilador eléctrico que giraba sobre un armario. Consideró que era un objeto vivo, de la especie de las hembras [...]. Laura dijo que vivía “ahí” y levantó la mano para mostrar el techo [...]. La madre apagó el ventilador. En ese momento empezó a tener dificultades con el lenguaje (53).

Los esquemas de suspensión del ser mediante el lugar dentro del relato incluso pueden verse en la Isla como idea de comunidad dentro y fuera de la comunidad misma:

El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla [...], no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable [...]. Todos los intentos de construir una lengua artificial se han visto perturbados por una existencia temporal de la *estructura* (126, el énfasis es mío).

Lo rizomático del esquema permea toda la idea de lenguaje como acto comunicativo, ya sea consciente o inconscientemente llevado a cabo, como en la escritura —que

suspende el pensamiento del que escribe en el tiempo histórico—, o en la idea de *influencia* que ocupa a este trabajo.

De igual manera, Macedonio, en su prólogo “El fantasismo esencial del mundo”, también se aproxima a lo que Wilson llama “el problema difícil de la filosofía”:¹¹

¿Cómo la corteza gris, donde se dice que reside el pensamiento, pensaría en ella misma, mientras el ojo no puede verse directamente a sí mismo; vemos todo a través de él y a él no lo vemos? (95).

La mente tiene un papel crucial en los esquemas de la suspensión precisamente porque se la toma como un lugar, algo indisoluble de su propia percepción, pero no por eso inaccesible en un sentido axiomático.

En los corpus analizados, esta lógica de esquematización se puede leer también a nivel de repetición de motivos. En el cuento de Borges, el sueño da paso a la suspensión temporal y diegética del ser dentro de la mente misma del protagonista que da sentido al título. Ello separa a la mente del tiempo:

Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento [...]. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden (37, 38).

Esto es posible gracias a la misma operación que se efectuó al respecto del espacio en el “Prólogo metafísico” y de la cual, Macedonio concluye: “La nihilidad del Tiempo y el Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades” (Fernández 72).

Una vez que se han abordado algunos esquemas de la suspensión (sueño, la memoria y el espacio virtual), queda explicitar que no son los únicos que podrían verse en el corpus seleccionado. También, por ejemplo, se suspende al ser, se desvanece al yo, cuando se lo esquematiza dentro de una representación del autor. Tanto Macedonio Fernández con sus metástasis en sus personajes y su búsqueda en contra de lo individualizante, Jorge Luis Borges con la creación de un Borges paralelo y Ricardo Piglia con su proceso de escritura crítica en Emilio Renzi, se esquematizan en construcciones que suspenden o *fijan* en el texto las ideas que los conforman y confirman como seres humanos de múltiples niveles complejos. Estas, al estar imbricadas en la percepción colectiva y tener un efecto medible en la *realidad*, forman parte de ella, con ella, de la totalidad inaprehensible pero experimentable; no se le oponen.

¹¹ Wilson explica: “La dificultad que presenta comprender la causalidad de los estados mentales, particularmente las fuentes del *qualia* y la *volición*, o en términos wittgensteineanos, ¿dónde está el pensador detrás del pensamiento?” (681).

Macedonio Fernández se muestra en ambigüedad, sin entrar en metaexplicaciones acerca de su figura autoral. En su prólogo “El Presidente y la Muerte” se incluye en su obra de la siguiente manera: “Se sabe que además de sus deberes generales en esta novela tiene el autor —*que a veces es y a veces no es el Presidente*— dos diferentes deberes de metafísico” (129, el énfasis es mío). Al dividir la construcción de sí mismo, se esquematiza. Sus búsquedas son, justamente, metafísicas y ahí se muestra *ficcionalizado* como una manera de suspenderse dentro de su obra, que a veces era y a veces no era su vida también; sus intenciones se muestran claras al mostrar las de sus personajes, las del Presidente. Se dividen en dos:

uno con la Eterna: demostrarle y convencerla de la nihilidad de la Nada, o sea de la Muerte [...], otro con Dulce-Persona: demostrarle y convencerla de la nihilidad del Pasado, donde tuvo su mayor humillación y dolor, liberándola de la franja del haber sido real que acompaña a cierta escena de tortura que hay que aniquilar como imagen *sida*¹² para convertirla en imagen sin esa franja, o sea imagen de fantasía, de mera irrealdad (129).

Incurriendo un poco en la figura biográfica de Macedonio, la suspensión de un recuerdo —de una *imagen*— en la esquematización de Elena se torna ritornelo porque vuelve sobre sí misma, crea varios niveles que son incluso retomados por Piglia. El gesto que lo suspende en su identidad es su experiencia personal, la de un ser de *sensibilidades*. Sin embargo, lejos de la tragedia, la idea detrás de la suspensión radica en el “desvanecimiento del yo”. Vivas Hurtado y Gaviria Echeverría explican que “su resultado no concluye en la muerte del sujeto [...], se debe desvanecer el yo para salvarlo, para defenderlo de las hostilidades de la razón, para que no se automatice en el acontecer diario” (214).

De ahí el potencial político de la obra, de lo colectivo y de lo estético que retomará Piglia más tarde. No está quieta, se mantiene en constante transformación “de acuerdo con la estructura del objeto expresado” (214), con su rizoma y su ritornelo; no como un proceso solamente atado a la lógica de la historia, sino a la cotidianidad, a la actitud crítica de las relaciones políticas, socioeconómicas, históricas y lingüísticas que se desempeñan entre distintos campos de conocimiento. Eso incluye la representación de uno mismo, su suspensión fuera del tiempo.

¹² En *Dialéctica en suspenso*, Walter Benjamin menciona que: “la imagen dialéctica es una (imagen) relampagueante. Así, como una imagen que relampaguea en el ahora de la *cognoscibilidad*, ha de aferrarse firmemente a lo sido. El salvamento que de esa suerte [...] se lleva a cabo sólo se deja cumplir en aquello que al *instante* que sigue se ha perdido ya irrescatablemente” (113). El autor (que a *veces es y a veces no es* personaje ficcional en la novela o Macedonio), entonces, propondría volver a ese instante, que implica la cualidad relampagueante de lo que ya fue, precisamente de lo *sido*, no para subsanar un trauma, sino para evitar el momento del cual es trauma se desprende. De ese modo, convertiría, a través de la ficción, a la imagen *sida* en imagen *de fantasía, de mera irrealdad*. Esto implica que busca borrar un momento del pasado, pero también el pasado entero, en donde Dulce-Persona sufrió su *mayor humillación y dolor*, al volverlo irrealdad, anulando así el pasado y la figura a la cual se alude (o no) en los prólogos.

En el caso de Borges, en el esquema de suspensión del sueño de “El milagro secreto”, se utiliza un bibliotecario de ojos muertos, cuyos descendientes han buscado, junto con él mismo, a Dios en las letras de un libro (36). La figura autoral es casi una anécdota, pero una que atraviesa y afecta la identidad. Lo universal diluye lo individual, lo hace subjetivo y luego colectivo y propio. La autoreferencia es una reafirmación, pero también una abstracción de motivos, se vuelve rizomática también porque se mantiene generándose. Varían las historias, pero no varía el hecho de que haya una historia y tampoco varía que haya un gesto político detrás.

Su persona política permite multiplicidad de lecturas, al igual que su figura autoral. Es el esquema volcado sobre sí. Piglia, en *Crítica y Ficción* (2001), explica el proceso al abordar el papel político y estético de Borges como el resultado de una forma de *pensarse*: “Lo que persiste es una problemática, digamos así, a la que Borges se mantiene fiel [...]. Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro” (82, 83). Esta tensión, aunque dinámica, constituye un esquema de suspensión entre dos ideas.

Para explicar la última puesta en abismo en la novela de Piglia, en el monólogo de la máquina de *La ciudad ausente* se la retrata en soledad, en estado de cotidianidad pura. No hay exacerbaciones históricas, ni metafísicas o políticas alrededor del tiempo de la sala del Museo en Buenos Aires, pero su mera existencia da cuenta de que, de hecho, sí las hay. La máquina no puede sino recorrer sus relatos a través del lenguaje, seguir el mismo esquema que varía las particularidades, los códigos, la información que se transmite, genera pero conserva, se abisma sobre sí misma: “Soy anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco. Por eso quieren aislarme, mantenerme bajo control, al cuidado exclusivo del coreano Fuyita, como un cadáver embalsamado” (158). De la misma forma, cierra lo que transmite y lo distingue de lo que la máquina *piensa*. El esquema de la suspensión es lingüístico, con la consciencia del lenguaje como espacio virtual, como abstracción; por tanto, como idea.

En el texto que abre el libro que recopila las entrevistas de Piglia, el papel de escritor crítico queda sentado cuando explica sobre sí mismo:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad [...]. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. *La realidad está tejida de ficciones* [...]. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (10-11).

Las reflexiones de la máquina escritas en los códigos mezclados que implican el español cruzan por lo idea de lo real, por figuras históricas y construcciones convencionales. Eso, en esencia, es la traducción y la metáfora, el volver algo ficción a través del lenguaje. Al enunciar desde la consciencia que la máquina tiene de sí misma, la coloca en un espectro de esa

diferencia entre la realidad y la ficción, en lo abstracto, pero la contextualiza como un híbrido en fondo y forma. Se retroalimenta. Piglia comparte la visión esencial de Macedonio y Borges de que el arte no es mimético en el sentido en que no es la realidad, pero la afecta porque la constituye. Ese es el papel de la influencia en la literatura, al igual que en la cotidianidad y en los grandes relatos que volvemos motivos culturales; la esquematización se mantiene, aunque los motivos legibles cambien o se resignifiquen.

Somos seres inmersos en nuestra propia naturaleza, precisamente porque la experimentamos de forma simultánea pero fragmentada: con la ilusión y la certeza de que hay un límite entre el sujeto y la alteridad, y la noción innata de que ese límite es nuestro modo de conocer quiénes somos y qué nos rodea. Como el hambriento, o el solitario, que mete la mano en el mar cuando siente el movimiento de un pez bajo el agua; que ve una ola romperse, la escucha volverse espuma y espera en silencio a que llegue la siguiente.

Referencias

- Balderston, Daniel. "Borges en el mundo, el mundo en Borges." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 96, no. 2, 2017, pp. 55-66.
- Barthes, Roland. "La actividad estructuralista," *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Seix Barral, 2003, pp. 293-302.
- Bastidas, Diego. *Macedonio Fernández: la construcción de imposibles*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones, 2009, p. 113.
- Borges, Jorge Luis. "El milagro secreto." *Jorge Luis Borges. Poesía y prosa*. Promexa, 1979, pp. 33-38.
- Berg, Edgardo H. "Ricardo Piglia, lector de Borges." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, no. 22, 1998, pp. 41-56.
- Echavarría, Gabriela. "El posthumanismo y los cambios de la identidad humana." *Reflexiones* no. 94, 2015, pp. 97-107.
- Elbanowski, Adam. "El prólogo y el concepto de ficción en la literatura hispanoamericana." *Revista del Cesla*, no. 12, 2009, pp. 73-80.
- Deleuze, Gilles, y Guatarri, Félix. "Introducción: rizoma," *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-textos, 2004.
- Vivas Hurtado, Selnich, y Gaviria Echavarría, María Isabel. "Novela sin mundo' y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández." *La Palabra*, no. 30, 2017, pp. 201-216.
- Corbatta, Jorgelina. "Borges/Piglia: diez puntos de encuentro/desencuentro." *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 38, 2004, pp. 235-59.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Ordenación y notas por Adolfo de Obieta, Corregidor, 2007. Obras completas 6.
- González Martínez. "Literatura: imaginación y poder." *Literatura: imaginación, identidad y poder*. Coordinador: Roberto Domínguez Cáceres, 2009, pp. 138-153.
- Kefala, Eleni. "Ricardo Piglia and the Syncretist Machine: 'Moral Stories' in the Postcontemporary Wor(l)D." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 29, no. 3, 2005, pp. 585-604.

- Lameiro Tenreiro, Joaquín. "Cosmogonías de bolsillo. La génesis de microcosmos en tres cuentos rioplatenses: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 8, no. 6, 2011, pp. 712-718.
- Mattalía, Sonia. "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: La Superstición de Las Genealogías." *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 505-507, julio 1992, pp. 497-505.
- Nur e Islam. *El sagrado Corán en línea*. Suras 2, 18. Creado el 1/17/2004, 16:25. Web. Fecha de acceso: 20, 11, 2019
- Pereira, Maria Antonieta. "Ricardo Piglia y la máquina de ficción." *Estudios filológicos*, 1999, núm. 34, pp-27-34.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- . *La ciudad ausente*. Anagrama, 2003.
- Saed, Ivonne. "Fronteras literarias: identidad y alteridad." *Literatura: imaginación, identidad y poder*. Coordinador: Roberto Domínguez Cáceres, 2009, pp. 45-55
- Torres-Monaghan, Lourdes I. "La literatura policial en Argentina: Borges, Saer, Piglia." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*; 2005, sept. no. 66, pp. 1014-15
- Wilson, Mike. "Where Is My Mind? Distribución cognitiva en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia." *Revista de estudios hispánicos*, no. 45, 2011, pp. 679-690.