

## Ricardo Piglia: la ciudad presente y ausente

Por Germán García

Pensar la ciudad exige una tarea imaginativa que excede la suficiencia analítica de las fatigadas retóricas que sentencian diagnósticos y proposiciones programáticas. Pues esta propensión requiere, como actividad que se sumerge en los pliegues más recónditos en los que se trama nuestra existencia, de un ejercicio sutil: descomponer las palabras, ponderar los hechos anómalos y trazar nuevas relaciones para abrir otras posibilidades interpretativas. El pensamiento solicita a la ficción un esfuerzo por descifrar los signos equívocos de una vida desvelada por acontecimientos y automatismos persistentes.

Buenos Aires y Montevideo son los escenarios sobre los que trabaja Piglia en sus novelas *Plata quemada* y *La ciudad ausente*. Dos historias que extraen su potencia narrativa del delirio y la crueldad presentes como sustratos del que emerge la ciudad. El dinero, el lenguaje y la violencia son las claves que permiten reflexionar sobre los modos de vida y las guerras larvadas que se libran en los suburbios de la realidad, donde personajes desbordados y lenguas insurrectas que no aceptan la adecuación con aquello que designan, componen un mundo que se escabulle de las prescripciones y jerarquías. Los textos de Ricardo Piglia son el territorio en el que Germán García vuelve a experimentar la compleja y sugerente relación entre psicoanálisis y literatura, invitando a un recorrido que alerta sobre la futilidad de cualquier simplificación.

Las notas siguientes proponen una lectura de *Plata quemada* y *La ciudad ausente* como la “extensión” y la “intensión”, en el sentido lógico, de un momento histórico de la ciudad de Buenos Aires.

La extensión configurada por el mundo de los hombres y la intención como el núcleo compacto de la locura (Dorda, el gaucho rubio), y la irónica presencia ausente de las mujeres (Dorda mata a una de ellas, “una mujer extranjera a la que llama la cautiva”).

*Plata quemada* (1997), mediante un epílogo sin firma, aclara: “Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el *pathos* de una leyenda” (p. 245). El narrador de este epílogo es Renzi, el joven periodista que intenta encontrar la dimensión trágica de los acontecimientos: “He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y ‘el gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht), de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal”.

Los hechos ocurrieron en Buenos Aires y Montevideo entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965. Han pasado, hasta el momento en que se firma este epílogo, más de treinta años. El epílogo nombra los diarios consultados, diarios de la época publicados en Buenos Aires y en Montevideo. Se habla también de la consulta de legajos judiciales y de la consulta de otras fuentes. Pero se aclara: “El conjunto del material documental ha sido usado según las exigencias de la trama...” (p. 246). Es decir, existen inferencias exigidas por la trama. Por eso el epílogo advierte: “He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la

historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian...” (p. 245).

Se trata de lo posible, como en Aristóteles, no de la exactitud: “...he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes” (p. 245). Como lo demostró Jacques Lacan, la verdad no es la exactitud, la verdad es una dimensión que supone un sujeto que no siempre puedo inferir de la exactitud de los hechos. Por eso se trata de “reconstruir” con materiales “verdaderos”, de realizar un *bricolage* (para usar el término de Lévi-Strauss) que muestre la lógica sensible, el *pathos* de una leyenda, referido a la “violencia ilegal”.

¿Cómo explicar la pretensión de punir a *Plata quemada* por el uso de nombres propios, cuando esos nombres se hicieron públicos por los hechos que protagonizaron?

El señor Poubelle, prefecto de policía de París, impuso el uso de recipientes higiénicos en la ciudad. Esos recipientes se llaman ahora *poubelle*, lo que demuestra la gratitud de los habitantes de París. Pero *poubelle* es también la basura que contienen los recipientes. Es decir, que el señor Poubelle se ha convertido en el nombre común de la basura, por haber realizado la acción meritoria de regular la higiene de la ciudad.

¿El nombre propio, cuando realiza una acción que lo convierte en nombre común, no se demuestra como siendo impropio? Leemos en *Plata quemada*: “En Devoto había conocido a un cana que se llamaba Verdugo, eso es peor. Llamarse Verdugo, llamarse Esclavo, había uno que llamaba Battilana, con esos apellidos mejor llamarse Malito” (p. 145).

“Se trata de un caso menor”, dice el epílogo. No se trata del Mal, tan solo de Malito, decimos. ¿No intenta el narrador Renzi elevar una “sórdida leyenda policial”, no intenta darle la dimensión de la tragedia?

“Hybris’, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: ‘la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina’. Decidió preguntar si podía ponerle este título a la crónica y empezó a escribir” (p. 91). El chico de *El Mundo* es Emilio Renzi, que aparece en otros libros de Ricardo Piglia. Su versión de los hechos, como veremos, choca con las versiones de múltiples narradores: “De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*” (p. 106).

Cuando el comisario Silva dice “Son enfermos mentales”, Renzi le replica: “—Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo. —Ironizó el cronista. —Hay que llevarlos al manicomio, no ejecutarlos... Silva miró a Renzi con expresión cansada; otra vez ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo enrulado, con cara de ganso, ajeno al ambiente real y al peligro de la situación, que parecía un paracaidista, el abogado de oficio o el hermano más chico de un convicto que se queja por el trato que los criminales sufren en las comisarías” (p. 197).

Renzi entiende que el lenguaje de Silva, como el de los delincuentes, tiene una potencia real que sobrepasa sus elucubraciones:

*Hablaban así, eran más sucios y más despiadados para hablar que esos*

*canas curtidos en inventar insultos que rebajaban a los presos hasta convertirlos en muñecos sin forma. Tipos pesados, de la pesada pesada, que se quebraban en la parrilla, que se entregaban al final, después de oír a Silva insultarlos y darles máquina durante horas para hacerlos hablar. Los restos muertos de las palabras que las mujeres y los hombres usan en el dormitorio y en los negocios y en los baños, porque la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén (p. 186).*

Los nombres propios de los personajes, vueltos improprios en el espacio social de la delincuencia, están sujetos a un cruce de lenguajes que les dará un nuevo sentido: ¿Esos nombres designan el cúmulo de negatividades que propone el comisario Silva o los sujetos trágicos que supone Renzi? Depende del valor del acontecimiento que, como dice Alain Badiou, siempre está situado y es suplementario de una situación. El acontecimiento es una dimensión de la verdad de un discurso —no de la exactitud de unos hechos— que se opone al mal del simulacro, la traición y el desastre. ¿Malito es solo un malito, para eso fue nombrado, a eso lo reduce su apellido?

Renzi no acepta esta transformación del nombre propio en nombre común:

*La esencia táctica de la banda de Malito, su brillo trágico (escribiría más tarde Renzi en su crónica de los hechos para la página policial del diario El Mundo) se alimenta con la certidumbre de que cada victoria*

*lograda en estas condiciones imposibles aumenta la capacidad de resistencia, los vuelve más veloces y más fuertes. Por eso siguió lo que siguió, la ceremonia trágica que cualquiera que haya estado ahí esa noche no olvidará jamás* (p. 189).

El tema del nombre impropio, del nombre que el otro social sanciona, cambiará de sentido por esta ceremonia. Quemar la plata es refutar la significación del asalto al banco. Por este acto la versión de Renzi cobra un nuevo relieve contra las exclamaciones desconcertadas de quienes nunca habían dudado de que se trata de conseguir el máximo con el mínimo esfuerzo. Aparece, entonces, un filósofo uruguayo que recuerda la noción de *potlatch*: “...un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque solo lo más valioso merece ser sacrificado y no hay nada más valioso entre nosotros que el dinero, dijo el profesor Andrada y de inmediato fue citado por el juez” (p. 193).

A pesar de la ironía, la interpretación por el sacrificio se le aparece a Renzi cuando ve el cadáver de Dorda: “Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos” (p. 240).

*Plata quemada* es, me parece, una doble sorpresa. Una sorpresa en relación con los anteriores libros de Piglia. Y una sorpresa dentro de nuestra literatura. Y cuando digo “nuestra” es para localizar una serie de resonancias que es posible que se pierdan para un lector de la misma lengua que habite otras referencias literarias.

La sorpresa fue amortiguada, para los comentaristas, por el revuelo

creado en torno al premio otorgado a *Plata quemada* por Editorial Planeta. Como en Macedonio Fernández, el tema del libro parecía continuar fuera del mismo. Porque la plata, en el libro, es la causa que ordena las subjetividades –tanto de quienes la custodian, como de quienes la roban– y que resulta ser inocente, según la opinión de algunos periodistas y del coro que comenta los pormenores del tiroteo final.

Al comienzo, ya en la página 31, el tesorero compara el depósito del banco con “una tumba bajo tierra, una cárcel llena de dinero”. Y un narrador, en la página siguiente, comenta que “varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses”. Ya en manos de la banda, la plata “...pesaba como si estuviera hecha de piedra (...) Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes...” (p. 44). “Lo más divertido era que la plata estaba amontonada en una especie de bargueño con un espejo que la duplicaba, una parva de guita sobre un hule blanco repetida, como una ilusión, en el agua pura de un espejo” (p. 61).

El dinero disuelve unos lazos sociales, pero también establece otros. La banda cruza la frontera, escapa de un territorio donde son agentes del crimen, el parricidio, el incesto, etc. Un territorio donde quienes los persiguen, otros agentes sociales, están inmersos en la misma disolución de esos lazos sociales. Una comunidad cínica –el cinismo conoce el precio de todas las cosas, pero no conoce el valor de ninguna– donde la violencia se mueve en una ambigua ausencia de categorías. La pregunta de Brecht (“¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”) obtiene como respuesta la novela, la trama del relato sobre el equívoco de

los acontecimientos. En el epílogo vuelve el nombre de Brecht, para hablar del “gesto metafórico” de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal. También se habla en ese epílogo de un lenguaje que suena hostil, “como suele sonar el lenguaje cuando se lo usa para contar una derrota” (p. 250).

El narrador del epílogo, como dijimos, adopta la interpretación de Renzi y comenta –en relación al relato de una mujer que ha participado en los acontecimientos– “...yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega. Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir y eligen la muerte como destino” (p. 250).

Frente a la versión policial de Silva, la interpretación ideal de Renzi es matizada por el “coro” de otras voces y por el periodismo. También por un narrador que habla el lenguaje violento de la banda y de los policías y por la aparición del delincuente uruguayo que abandona a un herido: “Eran unos reventados, dijo Yamandú, eran unos tipos que vivían en una delirata total, querían llegar a Nueva York en auto por la Panamericana, asaltando bancos en el camino y robando farmacias para proveerse de drogas. Se daban manija con eso, estudiaban los mapas, los caminos secundarios, y calculaban cuánto tiempo iban a tardar en llegar a Norteamérica. Estaban pian-tados, deliraban por trabajar para la mafia portorriqueña de Nueva York, meterse en el barrio, en el *ghetto* latino y empezar de nuevo ahí, donde nadie los conoce” (p. 126).

Marcos Dorda, el gaucho rubio como se le llama, es narrado por sus voces (de las que es receptor), por algunos vagos recuerdos que al final adquieren

la precisión de una invocación a sus padres, por el Dr. Bunge –en estilo indirecto–, por el periodista que cuenta sus acciones, por Brignone, etc. Dorda forma un nudo con Brignone (en nada parecido a la clásica pareja de duplicaciones complementarias de la literatura), una diada donde no son uno y tampoco dos: “Porque el gaucho y el Nene, eran, para el Gaucho, uno solo. Hermanos mellizos, gemelos, los hermanos corsos, es decir (trataba de explicar Dorda) se entendían a ciegas, actuaban de memoria. Le parecía así, a él, que sentía lo mismo que el Nene Brignone. Dorda dejaba entonces que la rutina diaria la armara el Nene. La plata y las decisiones significaban poco para él. Su interés exclusivo eran las drogas, ‘su oscura mente patológica’ (decía el informe psiquiátrico del Dr. Bunge) pensaba rara vez en otra cosa que no fueran las drogas y las voces que escuchaba en secreto” (p. 69).

Dorda, que es sacado de la ratonera agonizando, sigue sus voces hasta el final, mientras los personajes que lo acompañaban –Mereles, Brignone– se mueven en una lógica elástica donde los acontecimientos no encuentran sus categorías sociales. En el capítulo tres se comienza con el asalto al Policlínico Bancario, se habla de José Luis Nell y Joe Baxter, del nacionalismo peronista. El comisario Silva dice que todos los crímenes tienen un signo político, pero después habla de que solo se trata de criminales y por último los califica de enfermos mentales.

Hernando Huguilein es un ex-integrante de la Alianza Libertadora Nacionalista y Malito es el hombre invisible, el cerebro mágico, “el jefe y había hecho los planes y había armado los contactos con los políticos y los canas que le habían pasado

los datos, los planos, los detalles...” (p. 14). Mereles era un hacendado de la provincia de Buenos Aires.

Aquí la precisión de las fechas adquiere valor: entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965. Es un momento en que la violencia política aparece enmascarada, camuflada de diversas maneras. Es el momento donde no existen categorías capaces de diferenciar las zonas de exclusión de las ideologías. Las luchas por establecer estas categorías es la lucha por un lenguaje en el cual se define la identidad de los actores.

La dimensión trágica de Dorda es que está excluido por la imposición de las voces de esta lucha por un lenguaje y una identidad: “Cosidas, las palabras, a su cuerpo, con hilo engrasado, un tatuaje llevaba adentro, con las palabras de su finada madre grabadas como en un árbol...” (p. 230).

Basta dejar hablar al personaje, para descubrir que la aparición sorpresiva de Dorda en nuestra literatura no ha sido aún registrada.

Dorda, el gaucho rubio, obedece una voz y mata a una mujer extranjera a la que llama la cautiva.

Brignone, el otro elemento de la *díada*, cuenta su experiencia de la cárcel (p. 63 en adelante) en términos que recuerdan a los del hijo de Martín Fierro. Y no se trata de parodia, tampoco de cita, sino de un traslado radical; de una *aufhebung* de esa tradición literaria que Piglia conoce muy bien.

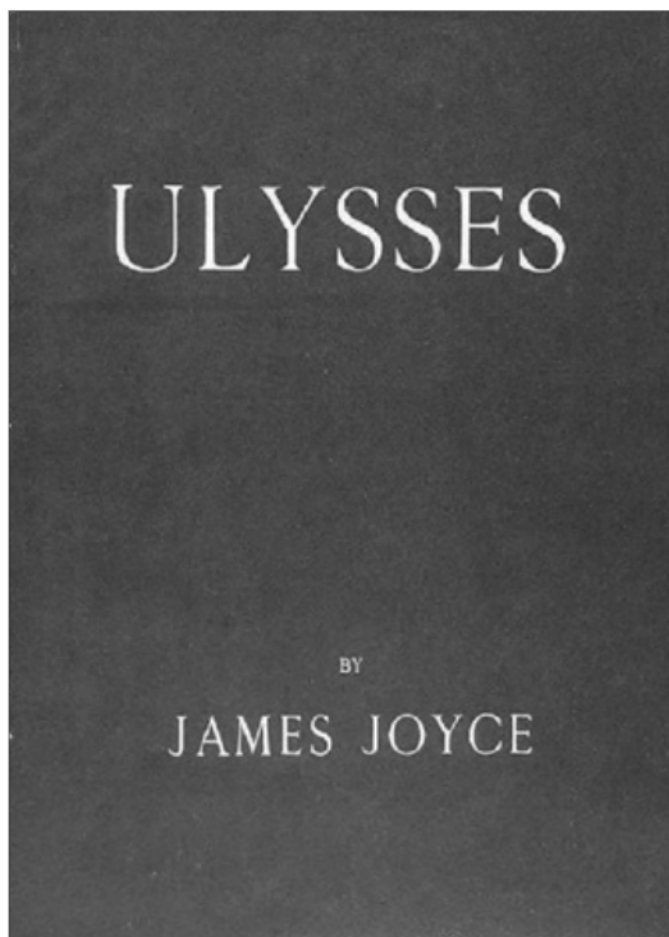
La disparidad social atraviesa la procedencia de cada uno. Malito es hijo de un médico (de quien hereda la costumbre de lavarse las manos con alcohol puro), ha hecho cuarto año de Ingeniería y tiene un Dios aparte: “Un halo de perfección que hacía que todos quisieran trabajar con él”

(p. 20). Hernando Haguilein “...era de otro palo, parecía un cana con el bigotito recortado y los ojos muertos, pero no era un cana, había sido una especie de cana, informante de la Alianza, digamos un político, fichó el Nene, un gil como todos los giles que se hacían matar por el Viejo, los más envenenados al final se empezaron a juntar con los comunes (según decían) para reventar armerías y asaltar bancos con el pretexto de juntar plata para la vuelta de Perón” (p. 61).

El Dr. Bunge le aconseja a Dorda que se case y tenga hijos: “Porque desde siempre, al Gaucho, que era un matrero, un retobao, un asesino, hombre de agallas y de temer en la provincia de Santa Fe, en los almacenes de la frontera, al Gaucho siempre le habían gustado los hombres, los peones, los arrieros viejos que cruzaban a la madrugada por el arroyo, al otro lado de María Juana. Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban (esa era la palabra que usaba el Dr. Bunge), lo sodomizaban y lo disolvían en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre. Siempre suelto, siempre furioso y sin poder decir lo que sentía, con esas voces que sonaban adentro, las mujeres que le daban consejos y le murmuraban porquerías, le daban órdenes contradictorias, lo maldecían, solo de mujeres las voces del cerebro de Dorda” (p. 224).

Dorda muestra las propiedades lógicas de sus estados mentales, la certeza de los mensajes que recibe, lo que lo diferencia de los otros que reciben mensajes sin saber de dónde vienen: “pero también las voces llegaban de otro lado que no puede detectar. Desde el pasado, pensó el radiotelegrafista” (p. 207).

Roque Pérez, el radiotelegrafista, escucha para la policía las voces relativas y confusas de sus semejantes, mientras que Dorda escucha las voces absolutas que surgen de ese agujero en su memoria que es su pasado.



La disparidad subjetiva de los integrantes de la banda es coordinada por el dinero que, al poder cambiar cualquier cosa por cualquier cosa, adquiere un valor diferente para cada uno: drogas, mujeres, negocios futuros en ciudades mitificadas por el cine y por diversos relatos.

Las mujeres forman una constelación difusa que va de la chica de

familia que se deja llevar, porque de alguna manera obedece a su madre, a Margarita, la uruguayaya capaz de mantener un secreto en un mundo donde la piedad y el temor tienen que excluirse, pero donde la lealtad es un valor. Margarita, encontrada en la Plaza Zavala de Montevideo, despierta en Brignone la nostalgia de algo tan perdido que ni siquiera pertenece al recuerdo, algo que aparece como un vago anhelo: “siempre había querido tener una hermana, una mujer joven y hermosa, en la que pudiera confiar y a la que estuviera obligado a mantener lejos de su cuerpo” (p. 103).

Los personajes masculinos de *Plata quemada* se constituyen como hombres por lo que enfrentan, sin relación alguna con la alteridad de las mujeres, alteridad reducida a una equivalencia de placer comparable a la droga por las transmutaciones que logra el dinero.

El nombre es del otro. Nunca es propio. Es un nombre impropio, en tanto cada uno se llama como lo llamaron. Cambiar de vida, como se dice, es cambiar el valor del nombre. Algunas veces ocurre, entonces el sujeto ya no depende del valor que su padre dio a ese apellido, más bien será quién termina por nominar a los suyos. Como el prefecto Poubelle, pero también como James Joyce (cuyo padre interesa por eso, porque es su padre). La tragedia, según la versión Renzi, es que los nombres no salgan más de la crónica policial, que la “selva de voces” pierda la singularidad de cada uno, que las voces que constituyen la absoluta soledad de Dorda jamás sean escuchadas por ningún otro, que no se pueda atravesar el oráculo materno: “Mi madre siempre supo que yo estaba destinado a no ser

entendido y nadie me entendió nunca pero a veces he logrado que algunos me quisieran. Oh, padre dijo como un eco lejano, el caballo tobiano me va a sacar de aquí” (p. 243).

*Plata quemada* hizo posible que los nombres de la crónica policial, borrados por el silencio de la vergüenza y el desprecio, se conviertan en un signo de interrogación sobre acontecimientos que, a partir de una línea de bifurcación imperceptible, trazan vórtices que consumen vidas disueltas en “la banalidad del mal”, lo que significa la banalidad de cualquiera, cada vez singular.<sup>1</sup>

*La ciudad ausente* me encandiló con la multiplicidad de resonancias y alusiones. Además, la evocación de la figura y el nombre de Macedonio Fernández me impidió entender su peso relativo en el conjunto de la novela.

Una lectura realizada diez años después, en una edición diferente, se desliza sobre una superficie cuya extraña belleza pasó desapercibida la primera vez. Junior es un hijo que, a su vez, tiene una hija que vive en Barcelona con su madre: “Su hija tenía cuatro años, y Junior la extrañaba tanto que soñaba con ella todas las noches. La quería más de lo que había podido imaginar y pensaba que su hija era una versión de sí mismo. Ella era lo que él había sido, pero viviendo como una mujer. Para escapar de esa imagen dio dos veces la vuelta a la República, moviéndose en tren, en autos alquilados, en ómnibus provinciales” (p. 9). La ausencia de la hija, y los sueños que produce esa ausencia, son la causa de los movimientos del relato que conducen a *El Mundo*, donde Emilio Renzi lo lleva a recorrer la redacción “para que conociera a los otros prisioneros”.

La palabra “prisioneros” altera la descripción de la redacción, introduce de manera alusiva otra dimensión en la que Junior, el recién llegado, parece moverse con soltura: “A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina” (p. 10). Incluso, Junior se anticipa a los hechos que publica, por eso “pensaron que trabajaba para la policía”. Junior y su padre parecen repetir una historia con mujeres e hijas ausentes, que serán sustituidas por *voces* (objetos imposibles de perder, dice Freud, cuando habla de la melancolía). El padre quería borrar los rastros de su vida “...y vivir como un lunático en un mundo desconocido, enganchado a las voces que le llegaban de su país. Esa pasión paterna explicaba, según Renzi, la velocidad con la que Junior había captado las primeras transmisiones defectuosas de la máquina de Macedonio” (p. 11). La máquina de Macedonio, por la consabida duplicidad del genitivo, es tanto una identidad como una posesión. Es lo que Macedonio Fernández llamó “dos psiquis en un cuerpo”, como la relación que mantiene Junior con su hija ausente. A partir de esto los relatos de mujeres ocupan la máquina, son una máquina: “Hablaban en clave, con el tono alusivo y un poco idiota que usan los que creen en la magia y en la predestinación. Todo quería decir otra cosa, la mujer vivía una especie de misticismo paranoico” (p. 13).

Esa mujer, como otras que aparecen en la novela, configuran un relato que atrapa a los hombres en la extrañeza adivinatoria del lenguaje: “De golpe se le ocurrió que la mujer estaba en un manicomio. Una loca



que lo llamaba desde Vieytes para contarle una historia rarísima sobre un gángster coreano que cuidaba el Museo” (p. 14).

Como ocurre en *Museo de la Novela de la Eterna*, la ciudad es sustituida por un espacio topológico, y se convierte en ausente en tanto su presencia es alegórica. “El lenguaje mata’, leyó Junior. ‘Viva Lucía Joyce’. Se miró a la cara en el espejo y le pareció que estaba atrapado en una telaraña...” (p. 21).

Las palabras, las voces que sustituyen la ciudad y que la transfiguran en un espacio alegórico, vienen de mujeres: “...Bailé en el Maipú, yo, bajaba toda desnuda llena de plumas. Miss Joyce. Que quiere decir alegría. Cantaba en inglés...” (p. 23).

#### “Canto XXXIV”

En la página 152 de *La ciudad ausente*, poco antes del final, encontraremos entre paréntesis un verso de Dante: “*Io non mori e non rimasi vivo*” (No morí y no permanecí vivo, según la versión de Nicolás González Ruiz). La lectura del Canto revela sorprendentes resonancias, que se expanden en la trama de la novela.

Por ejemplo, leemos en Dante: “...ver me pareció una máquina...”.

Sabemos que la máquina juega en la novela como un elemento *éxtimo*: en tanto que objeto es una parte de la narración, en tanto que metáfora es exterior; tan íntima y extraña como los relatos de esas mujeres que parecen estar constituidos por el “nudo blanco” del lenguaje mismo.

Además el verso “No morí y no permanecí vivo” que aparece en la novela es la respuesta en el Canto a la metamorfosis del “ángel más bello”

en una criatura espantosa que, entre otras monstruosidades, tenía “...dos grandes alas del tamaño que convenía a pájaro semejante”.

En la novela ese pájaro aparece en la página 109, pero transfigurado en un *pájaro mecánico*: las dos figuras del “Canto XXXIV” se convierten en una sola.

La historia del pájaro mecánico, su descripción y su función como metáfora ocupan tres páginas y concluyen en el apartado 2 del capítulo *Pájaros mecánicos*. El apartado 2, al comienzo, dice: “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 historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia historia” (p. 97).

A diferencia de la verdad policial que busca la adecuación entre la cosa y su designación, la máquina inventa los hechos y se inventa a través de ellos, pero además es la “panza de la araña” (como diría Jacques Lacan del Otro tachado) que no podría entrar en la consistencia de la trama; pero que tampoco podría separarse de ella. La trama es inconsistente, pero no por eso es completa, puesto que la máquina de Macedonio produce relatos de relatos en una infinitud suspendida.

Esa inconsistencia supone un *decalage* entre el lenguaje y la realidad: “-La policía -dijo- está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Solo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad” (p. 96).

Poco después (p. 98) “Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el

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

Cuando Jacques Lacan define a lo real como imposible –en sentido lógico–, se refiere a que lo “percibimos” como contradicción, falla, tropiezo. Lo posible como real es el *encuentro*, algo que definiríamos en la dimensión del amor: la mirada de Beatrice, ya que estamos en Dante. Pero en esa posibilidad se encuentra la dimensión del objeto que Jacques Lacan llama *a*, y que solo da consistencia al discurso al excluirse del mismo.

Pero en *La ciudad ausente* más que de la mirada se trata de la *voz*, de las voces femeninas y sus relatos situados fuera del tiempo: “En principio se trataba de autómatas. El autómaton vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras. Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos del lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones” (p. 116).

Volvemos al “Canto XXXIV”, que comienza así: “los estandartes del rey del infierno avanzan hacia nosotros. Mira hacia delante –dijo mi maestro–, si puedes distinguirlos”.

En esta frase se anuncia lo que será la aventura de Junior. *El infierno* narrado en *La ciudad ausente* (el narrador también tiene maestros, entre los que se encuentra James Joyce) está situado fuera y dentro de la ciudad, como se muestra a partir del capítulo llamado “La grabación”, que comienza con la evocación del primer anarquista argentino y de las luchas políticas, así

como de los crímenes y las crueldades más diversas: “esto es como el infierno del Dante, dice” (p. 35).

Las huellas de ese infierno, que son las de la historia, dibujan su topografía: “En el invierno, se veía, eso, en las praderas de Las Lomitas. Que se había quemado el pasto con la helada y se notaban todos los pozos, principalmente los que estaban con cal, se notaban uniformes, unos de una forma, otros a lo largo, se notaba mucha cantidad, le puedo decir. Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaico, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (p. 38).

Así como la ciudad ausente es el reverso de la presencia del Museo, la ausencia de las mujeres retorna en los relatos de la máquina, cuyos desvaríos arrasan la verdad “policial” que intentaría reducir el sentido (*Sinn*) a la referencia (*Bedeutung*). Esta pasión policial, como sabemos, llegado el caso fabrica la referencia que le falta para fortalecer su evidencia.

Las Musas, Elena para Macedonio, Lucía para Joyce –y alguna otras que traman el relato– han superado los problemas de la “nena” con el lenguaje, al punto de conocer los secretos de los “nudos blancos”. Esos nudos blancos que constituyen el código del lenguaje y que al igual que el código genético, están grabados en los huesos para la eternidad.

La verdad policial se encuentra con algo que escapa a su lógica, sin poder cercar el sentido con la evidencia de ningún referente: “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 la experiencia y los experimentos y las mentiras del Estado” (p. 142).

La lógica masculina constituye al Estado, pero la máquina excede esa lógica con sus relatos muy diferentes, lejos de la violencia tanto policial como delictiva.

Con la palabra *lituraterre* inventada, al inicio de los años setenta, Jacques Lacan vuelve sobre “La instancia de la letra...” y, de paso, responde a las críticas de Jacques Derrida. En “La instancia...” había comparado el modo de escritura griego y el chino: “...es vuestra figura la que traza nuestro destino en la escama quemada de la tortuga, o vuestro relámpago el que hace surgir de una innumerable noche esta lenta mutación del ser...”.

Esta frase –según el comentario de Eric Laurent– hace referencia a la escritura china, que deriva de una práctica adivinatoria que consiste en poner el caparazón de la tortuga al fuego, y adivinar el destino, el mensaje de los dioses.

Leemos en *La ciudad ausente*: “A veces llegan cartas escritas en signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua, y en otra son hostiles y casi desconocidos. Grandes poetas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas. Solo el silencio persiste claro como el agua, siempre igual a sí mismo” (p. 121).

Son las mujeres las que están en conexión con la escritura adivinatoria que se lee en las tortugas: “...Grete Müller revelaba fotos que había sacado esa noche en el acuario. En el caparazón

de las tortugas se dibujaban los signos de un lenguaje perdido. Los nudos blancos habían sido, en el origen, marcas en los huesos” (p. 80).

El narrador es guiado en este lenguaje, en un cruce por las islas, con las referencias de Macedonio Fernández y de James Joyce.

Se podría leer el *Ulises* como una serie de discursos masculinos que organizan espacios sociales (la universidad, el prostíbulo, la taberna, la redacción, etcétera) que serán disueltos en el monólogo de Molly Bloom, desde ese espacio de adivinaciones que es la cama del sueño, del deseo y del placer. En cuanto a Macedonio Fernández, la femineidad es el silencio que impulsa la construcción de objetos verbales cuyos contornos emergen de la ausencia. Entre Macedonio Fernández y James Joyce pasa el río de una adivinación que siempre resulta fallida para los hombres, en tanto proviene del silencio de una mujer, o de los desvaríos del goce femenino.

Es aquí donde el silencio de Elena o la palabra atópica de Molly, se convierten en “la eterna ironía de la comunidad” (Hegel).

En la reflexión de Hegel la “ley humana” de la comunidad se organiza desde el gobierno viril, que atenta contra la felicidad familiar (donde se refugia la singularidad, y la femineidad). Pero la mujer, como Antígona, sobre quien Hegel habla un poco antes, tiene su modo de vengarse: “Esta femineidad –la eterna ironía de la comunidad– modifica a través de la intriga el fin universal del gobierno en un fin privado, transforma su actitud universal en la obra de tal individuo determinado e invierte la propiedad universal del Estado en una posesión y ornamento de la familia. La

femineidad ridiculiza así la grave sabiduría de la edad madura, que muerta para la singularidad –el placer y el goce, así como efectiva actividad– solo piensa y se preocupa por lo universal...” (p. 322).

Hegel, sin duda el que sabe poner palabras a la revuelta romántica, muestra aquí los fundamentos del *Sturm und Drang*: la singularidad femenina que se extiende a la juventud en su conjunto, frente a la gravedad universal de la sabiduría madura, definida como muerta para el placer, el goce y la actividad. Como diría Macedonio Fernández, esto sí que es “codear afuera a Kant”.

*La ciudad ausente*, en diversas figuras femeninas, pone en escena otro momento de esa dialéctica entre lo universal y lo singular, al introducir la singularidad en las *marcas* mismas del lenguaje, *marcas* sobre el caparazón de la tortuga, que la mujeres pueden descifrar. Estas Evas futuras descienden del silencio de Elena y del monólogo (nada del diálogo de

la comunidad de los hombres) que fluye de la soledad del deseo de Molly Bloom: “Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la 9 de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí”.

*La ciudad ausente* termina así. Y se puede empezar a leer otra vez: “Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses”.

#### NOTAS

1. Luego de la pretensión de punir a la novela *Plata quemada* y a su autor, Ricardo Piglia, por el uso de nombres propios, aún cuando esos nombres se hicieron públicos por los hechos que protagonizaron, este comentario retomó en abril de 2001 desde el argumento mismo de la novela de Piglia, el valor de acontecimiento, para terminar sosteniendo que es una dimensión de la verdad de un discurso –no de la exactitud de unos hechos– que se opone al mal del simulacro, la traición y el desastre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, Planeta, Buenos Aires, 1997.  
 PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Seix Barral, tercera edición, Buenos Aires, 1997.  
 HEGEL, *Fenomenología del espíritu* (traducción A. Llanos), Editorial Rescate, Buenos Aires, 1991.  
 LACAN, Jacques, “Lituraterre”, en *Autre Ecrits*, Seuil, París, 2001.  
 ALIGHIERI, Dante, *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1994.