

La memoria traumática como elemento estructurante en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Adelmar Ramírez*
University of California, Los Angeles

FECHA DE RECEPCIÓN: 26-04-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 07-06-2018

Resumen

En este artículo se lleva a cabo un estudio de las manifestaciones de la memoria traumática en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, proponiendo que los traumas ocasionados por la violencia de Estado en Argentina se reflejan en la novela mediante alegorías y mensajes implícitos. La teoría del cuento de Piglia se entrelaza a los postulados psicológicos sobre los vacíos y huecos encontrados en los testimonios de sobrevivientes de situaciones límite. Dicha información faltante estructura la narración de tipo policial. El punto de partida es el trauma que sufre el personaje principal, abandonado por su familia nuclear, quien se identifica con las historias que recolecta de la máquina. Su pérdida es el modelo a escala de los desaparecidos en el país.

Palabras claves

Trauma; Secreto; Testimonio; Alegorías; Dictadura

Traumatic memory as structural element in *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia

Abstract

This paper presents a critical study of the manifestation of traumatic memory in *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia, arguing that traumas caused by state-sponsored terrorism in Argentina, are displayed in the novel through implicit messages and allegories. In this sense, Piglia's theses on the short-story are interweaved with psychological postulates on the gaps found in testimonies from survivors of extreme experiences. Missing information is accompanied by a detective-type of narrator who identifies himself with the stories he recollects from the machine. That is the starting point, the main character's loss of his nuclear family. His loss is presented as a scale model of the country's.

Key words:

Trauma; Secret; Testimony; Allegories; Dictatorship

Ricardo Piglia fundamenta la narrativa en base a los procesos de la memoria. En 1957 empieza a registrar obsesivamente las experiencias de su vida y confiesa prolongar esa manía hasta publicar *Los Diarios de Emilio Renzi* en 2015. Con frecuencia, Piglia relee sus diarios y no se reconoce en lo que ha escrito pues la función de los mismos, que son el origen de *La ciudad ausente* (1992), no es solo evitar la pérdida del recuerdo, sino sustituir una concepción de la realidad al poner en un mismo plano a la memoria y la literatura. De este modo, Piglia plantea el juego de la falsificación, las réplicas y representaciones del mundo. Una de las preocupaciones que se reconocen en la literatura contemporánea, a partir de la incursión en períodos violentos como la dictadura argentina, es el límite entre la ficción y el testimonio. Tras la experiencia dictatorial, la literatura duda nombrar directamente los hechos, por lo que recurre a la ficcionalización. Así, la literatura contribuye a la memoria en la medida en que la interpreta; por ello, es necesario considerar que, para una obra de ficción basada en un hecho histórico, como es el caso de *La ciudad...*, lo que interesa es lo que no se nombra.

Analizo la estructura de *La ciudad...* por medio de la teoría del cuento de Piglia, basándome en que la novela está conformada por breves relatos que cifran una historia mediante distorsiones y referencias intertextuales. Este conjunto de relatos oculta hechos traumáticos de la historia argentina, tanto contemporáneos como otros que datan del siglo XIX. Superpongo a la teoría una causalidad política, ya que Piglia reconoce al Estado como “una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver” (2006: 183). El discurso oscurantista y totalitario del Estado se enfrenta a Elena, una mujer-máquina de memoria colectiva, cuyo fin es la divulgación de historias censuradas. A Elena, centro de la novela, se le atribuye la capacidad de preservación histórica y estructuración social. Mediante sus atribuciones de máquina preserva relatos orales; es un arca lingüística que conversa con la intención borgiana de rescatar el decir nacional de la gauchesca. Además, establezco que el imaginario femenino define la identidad de varios personajes. El personaje principal, Miguel Mac Kensey o “Junior”, al igual que otros, refleja el trauma mediante un estado de alienación psicológica, es decir, se caracteriza por una pérdida del sentido de la identidad resultante del abandono por parte de familiares femeninos. Este fenómeno refleja la intención dictatorial en Argentina de desobjetivar al individuo, causando la pérdida de memoria social y dificultando la diseminación del duelo. Entonces, la familia sirve como modelo a escala de la comunidad nacional, en la medida que representa recintos sociales ausentes, puntos de encuentro fallidos, zonas donde el testimonio y la memoria personal deberían insertarse pero no tienen lugar. Este trabajo establece un acercamiento a la novela a través de la representación del trauma y la memoria como hilos conductores de la trama narrativa.

Las causas psicológicas del trauma y el secreto que encierran

Antes del golpe de 1976, en Argentina se preparó una realidad alterna. A los militares se les retrató como la cura de un mal, ya que circulaba la teoría de que un cuerpo extraño había penetrado el tejido social y debía ser extirpado. Este suceso se alegoriza en *La ciudad...* cuando el Estado pretende desactivar y desconectar la máquina. Entre líneas se lee lo que el ejército hará con los disidentes. Hay una amenaza insinuada que muestra una relación entre el lenguaje codificado y la situación política. Piglia afirma que todo cuento encierra dos historias, una visible y otra a la que solo se alude y se presenta en los intersticios de la primera (2014: 91). El arte del escritor radica en esconder esa historia secreta en los puntos de cruce, de forma que al final, cuando el lector la descubra, produzca una reacción de sorpresa (2014: 93). *La ciudad...*, siendo una novela construida con cuentos o relatos, también elabora historias tácitas que aparecen a lo largo de la búsqueda de Junior. Sin embargo, en *La ciudad...*, las historias construidas con sobreentendidos y alusiones no se codifican como una mera estrategia literaria para provocar sorpresa. En este caso, lo implícito encubre un daño emocional.

Piglia muestra el comportamiento errático de personajes que sufren alucinaciones, paranoia, estrés post-traumático, depresión, entre otros padecimientos psicológicos y lingüísticos, resultantes de lazos afectivos rotos, pérdidas humanas y materiales. El narrador excluye la causalidad de las situaciones caóticas; expone únicamente las secuelas. Ni una sola vez se menciona directamente la palabra “dictadura”. Tampoco se revelan los nombres de la esposa o hija de Junior. Piglia estructura la novela como si el lector supiera de antemano el enigma que esconde. *La ciudad...* encierra la historia que no puede contarse y sin embargo resuelve situarla como el enigma de otra historia posible. En gran medida, son personajes como “la Mudita” que llama a Junior desde un manicomio, los poseedores del secreto: “la mujer sabía todo. Tenía los datos” (2003: 13). Si remitimos al origen etimológico de la palabra secreto (*se-cernere*, separación-analizar o ver crimen), hace perfecto sentido que una persona relegada, puesta aparte por la sociedad, esté relacionada al enigma, y que la última pieza de información esté precisamente en el apartado de la novela llamado “En la orilla”. Lo oculto, la pérdida, se materializa en la estructura de la novela, ya que la historia principal falta. En su lugar, la trama está supeditada a varios cuentos que tienen en común la finalidad de hacer notar la ausencia de la historia aludida en el inicio: Junior ha sufrido abandono doméstico por parte de su madre, hermana, esposa e hija. Este evento traumático de perder a todas las figuras femeninas cercanas imposibilita la producción del testimonio, ya que el evento no puede asimilarse por completo y por ende, tampoco puede ser expresado.

Para el sobreviviente del trauma, el impacto del evento no solo reside en los hechos, sino en la forma en la que el incidente se resiste a ser comprendido (Caruth 1995: 153). Esta falta de comprensión, empeorada por las mentiras del Estado, deriva en la búsqueda por la verdad. Según Lacan, “toda verdad tiene estructura de ficción” (2002: 401), e insiste que el aporte

de Freud fue enseñarnos que hay enfermedades que hablan y a entender la verdad de lo que dicen (2002: 206). Varios personajes cuentan historias en tercera persona, negando así sus adicciones, obsesiones y ansiedades. Empero, sus comportamientos los delatan. Con ello, la lectura se propone como un proceso de reconstrucción, una recolección de pistas que trasciende en la poética de la máquina: “todo relato es policial” (2003: 159). Al trabajar la realidad como huella o rastro, *La ciudad...* propone resolver las incógnitas de la historia personal con los métodos usados para aclarar un crimen.

La ciudad... mimetiza la línea argumental de la novela policíaca debido a que Junior se propone resolver el enigma en que se ha convertido su vida debido al trauma. Para algunos acontecimientos, como cuando se rapa la cabeza, propone dos variantes narrativas. Por un lado, el ataque de “morochos” o peronistas: “entre todos me pelaron con la cero” (2003: 18), y simultáneamente, la visita al peluquero que desconfía de sus intenciones: “¿Qué vas a hacer, pibe?” (2003: 18). En ese contexto, Junior presenta un mundo donde las variantes o versiones de un hecho coexisten hasta que una prevalece. Su búsqueda de la verdad comienza desde la total desorientación: “se estaba moviendo a ciegas” (2003: 14), ayudándose con informantes anónimos. En el hotel Majestic, al interrogar a su fuente, le pide: “Vení... Quiero que veas esta foto” (2003: 27). Presentar esa imagen, copiando el gastado procedimiento judicial, es la primera pieza de la historia secreta: “era la instantánea de una mujer joven vestida con una pollera escocesa y un pulóver negro de cuello alto” (2003: 27). Cuando la interrogada pregunta quién es la mujer de la imagen, Junior es incapaz de responder, por lo que desvía la conversación.

La mujer indefinida de la fotografía se esclarece repentinamente a la mitad de otro relato: “recordó la foto de Elena, la muchacha con el pulóver de cuello alto y la pollera escocesa, que sonreía hacia la luz invisible” (2003: 59). El problema de Junior, como apreciamos en ese abrupto *flashback*, se concentra en la memoria. La imagen de Elena retorna, activada por una historia que habla sobre una familia a la que quizás considera análoga a la suya, debido a que en *La ciudad...* “lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad” (2003: 60). A fin de compensar ese detrimento mnemónico, los personajes se valen de objetos atribuidos con cualidades fantásticas. Junior cree que “una foto [es] también un espejo para soñar con la mujer perdida” (2003: 59). La incapacidad del hombre para recordar trasciende en el uso de artefactos, máquinas fantásticas que sustituyen sus funciones. En la fotografía de Elena, Junior se ve a sí mismo, pero el verse solo significa recordar la fantasía del reencuentro. Al recordar se cumple el proyecto de Macedonio de “perturbar el yo, desalojar el bienestar de cada uno en sí mismo” (Avelar 2000: 159).

La autobiografía falsa, el doble o el des-doblamiento

Junior se presenta a sí mismo como un sujeto al que le gustaba vivir en “hoteles porque era hijo de ingleses” (2003: 9) pero esta afirmación es falsa o, al menos, contradictoria. Renzi descubre, por medio de una prima de

Junior, que “la madre era una chilena” (2003: 10) y que, tras ser abandonado por su esposa e hija, Junior “vendió todo lo que quedaba en la casa” (2003: 9) y se dedicó a viajar. En este caso, no pretendo averiguar si el narrador es fidedigno o no lo es. Dominick LaCapra señala que las declaraciones de verdad no son siempre la única ni la consideración más importante en el arte y su análisis (2001: 15). Lo que importa fundamentar es el porqué de esta anomalía biográfica: el razonamiento que sigue el protagonista para seguir el ejemplo de aquellos inventores del periodismo moderno que tanto admira, quienes han “dejado atrás sus historias personales” (2003: 9). Renzi, la persona literaria de Piglia, piensa que vivir en un hotel es la mejor manera de no caer en la ilusión de “tener” una vida personal, de no tener nada personal para contar, excepto los rastros que dejan los otros (2015: 214). Asimismo, vivir en un hotel implica estar siempre de paso, sin lugar propio ni propiedad privada. Quien vive en ese limbo existencial no está dispuesto a soportar otra pérdida.

Es interesante la forma en la que Junior, al principio, se percibe a sí mismo como un ser inoperante, desconectado del exterior: “soy el mudo. Canto con el pensamiento” (2003: 18). Da la impresión, como afirma Renzi, que no tiene nada personal que contar. Empero, en la cita previa se entrelazan la imposibilidad de hablar y la alternativa, cantar aunque él sea su único público. Sin duda, Junior presenta rasgos antisociales. La vida ascética es crucial ya que, debido a su soledad, intuye su relación con la máquina: “la única conexión soy yo” (2003: 14). Siguiendo el ejemplo de su padre, quien ocupaba todo su tiempo en escuchar las transmisiones radiales de la BBC, Junior se enfoca en dilucidar el misterio de la máquina que ha esparcido datos de su vida en diferentes ficciones. De esta manera, Junior funciona como engarce con la historia que se repite: con Mulligan que “nunca se repuso ni volvió a casarse y vivió solo toda su vida” (2003: 125), con el inglés McKinley, a quien “su mujer lo abandonó a la semana de llegar [a Argentina] y siempre vivió solo” (2003: 110), su padre y otros tantos hombres a quienes la máquina les ha escrito una trama común de abandono. En conjunto, estos personajes mantienen una relación fundamental con un proceso irresuelto de duelo, mismo que aqueja a todo el país. Junior se transforma gracias a varios encuentros con esa misma historia de separaciones, dejando de ser “el mudo” para convertirse en portavoz.

Paul Valery dice: “our memory repeats to us what we haven't understood” (Hell 1997: 251) y Renzi, quien comúnmente habla con citas, comienza *Los Diarios...* atribuyéndose esa frase: “desde chico repito lo que no entiendo” (2015: 15). La única manera de recuperar a Elena es a través de la memoria, urdiendo las historias que repiten su pérdida, la imposibilidad de recuperarla. Uno de los principales motores de *La ciudad...* es una máquina que se autodenomina “una máquina de repetir relatos” (2003: 79), mas es necesario prestar atención a la causalidad subyacente de la repetición. Si se entiende a la máquina como una memoria artificial creada por Macedonio Fernández para guardar simultáneamente el recuerdo de su difunta esposa Elena y preservar la tradición oral de esos viejos paisanos que cuentan historias de aparecidos (2003: 42), concluyo que lo

que no puede entenderse, y por tanto se repite, es el origen del distanciamiento, tanto de la mujer como de una noción de la cultura e identidad conformada por relatos orales.

La repetición en *La ciudad...* toma la forma fantasmagórica de un pasado que hereda al presente los procesos históricos irresueltos. Junior es parte de un trauma generacional; su mamá y hermana “escapan” a Barcelona (2003: 10), al igual que su esposa e hija. Perder conexión con esas figuras femeninas se da al tiempo que Perón habla por onda corta “desde España, en emisiones nocturnas” (2003: 11). Entonces, Perón habla desde el mismo lugar remoto que su familia. Antes de comenzar su discurso político dice “compañeros” y hace silencio, como si esperara aplausos. El presidente simula una interacción a distancia, de la misma manera que Junior simula una conexión con su familia por medio de los relatos de la máquina. El concepto aludido de interferencia puede verse tanto en la señal radial defectuosa como en la interferencia psicológica, el olvido a causa de la superposición de ciertos recuerdos sobre otros. No es una fortuito que los asesinatos en la novela sean llevados a cabo al mismo tiempo que “segúan pasando la música y la publicidad como si nada” (2003: 32) en los altoparlantes. Se busca mandar señales simultáneas que terminen confundándose, instaurando a las ejecuciones como una campaña publicitaria.

Como resultado de la violencia del Estado, el testigo del asesinato declara haber “visto cosas que quisiera empezar de nuevo otra vida, sin recuerdos” (2003: 32). Igualmente, Junior opta por el olvido e imbrica sus supuestos orígenes europeos, el viaje, y la huida: “cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX [...] que abandonaban a sus familias” (2003: 9). Entre ser abandonado en la realidad y abandonar a su familia en la fantasía, Junior elige la biografía falsa.

Al despojarse de los signos y referencias familiares, Junior vacía simultáneamente su casa y su memoria, lidiando con el duelo a la usanza de Macedonio: “recopilando historias ajenas” y negando su propia realidad: “nunca aceptó que la había perdido” (2003: 46). Alega que vive en hoteles porque es una costumbre afín a sus ancestros. Miente sobre su origen y su modo de vida con tal de no recordar la verdadera causa de su soledad. Para llenar el hueco dejado por su familia, Junior se apoya en una red social, apropiándose de conductas que observa en su medio. De este modo, Junior ilustra lo que sugiere el antropólogo Roger Bartra sobre la existencia de un “exocerebro” al cual recurren las personas que realizan tareas superiores a sus fuerzas: “inventa una prótesis mental para sobrevivir a pesar del intenso sufrimiento” (2003: 60). Un ejemplo de ello es el *modus vivendi* de la mujer atrapada en el Majestic: “siempre viví en este hotel, soy la nena del Majestic. Pero vengo de lejos, vengo del interior...” (2003: 25). Ella también establece una biografía contradictoria; contrapone temporalmente una identidad referida al hotel con otra que considera extranjera. Dado que esta mujer se enfrenta al abandono de Fuyita desde la permanencia en el hotel, Junior identifica la estancia prolongada de la inquilina como una estrategia de resistencia frente al abandono y la copia.

Una preocupación que desarrolla la novela es no poder distinguir entre la copia y el original: “todos fingen y son otros” (2003: 75). El padre de Junior recuerda un programa de radio en el que se insta a los radioescuchas a “tener cuidado al enfrentar un delirio de simulación” (2003: 14) ya que hay locos que aparentan ser dóciles y “nunca se sabe si una persona es inteligente o si es un imbécil que finge ser inteligente” (2003: 15). Claramente, esto es una variación sobre el tema del doble, y por lo tanto, es un componente del género policial ya que presenta el problema deductivo de distinguir tanto la naturaleza de una persona como las motivaciones del embuste. Antes de definir a *La ciudad...* como una novela propiamente policial hay que enfatizar que quien investiga no es un detective sino un periodista inexperto y es necesario cuestionarse si realmente hay algún crimen que esclarecer.

La búsqueda se realiza a partir de los clásicos procedimientos detectivescos: la indagación, la observación empírica y la intuición. El propósito de dicha búsqueda, de acuerdo con Sandra Garabano, es hallar “algo que no tiene rostro ni forma (una máquina)” (2003: 129). Sin embargo, Junior localiza el museo y la máquina al comienzo de la novela y este logro está lejos de concluir su investigación. En cambio, el protagonista prolonga su viaje por el plano de la ciudad, guiado por sospechosos informantes. Si Junior se aproxima a la única persona que conoce los mecanismos de la máquina es porque su pesquisa periodística queda soterrada bajo un deseo personal. La novela se desarrolla en torno a una máquina diseñada, en principio, para mantener viva la memoria de Elena, esposa de Macedonio, pero debido a una falla o “transmisiones defectuosas” es capaz de contar una misma historia con variantes infinitas. No inventa nada, solo transforma el relato de “William Wilson”.

Idelber Avelar afirma que el relato de Poe “provee el modelo para varias de las narrativas intercaladas que proliferan a partir de variaciones sobre el tema del doble” (2000: 90). El tema del doble es un elemento inherente a la biografía de Junior y su padre Mister Mac Kensey, al igual que el ingeniero “Russo” y su antecesor el ingeniero Ruso, en cuyos casos el homónimo conlleva una transferencia de profesiones o estilos de vida. Empero, la figura de Wilson debe examinarse con mayor amplitud en base al contenido específico y forma del relato. En el inicio, el personaje de Poe se presenta con un nombre falso. Al igual que Junior, se considera a sí mismo un paria, un objeto de desprecio de su estirpe que: “no quisiera, aunque [le] fuese posible, registrar hoy la crónica de estos últimos años de inexpresable desdicha...” (2002: 27). El relato se remonta hacia un origen remoto con tal de diferir la narración del presente. Luego, aprovecha el tema del doble para discutir las consecuencias de la soledad y del terror incomprensible procedente del exterior. Wilson es un personaje que se pasa la vida huyendo; pasa fugazmente por Oxford, Viena, Éton, París, Nápoles, Egipto, Berlín y Moscú. Huye de la historia que lo persigue y de la copia que imagina ser. Esto puede observarse en el comportamiento de Junior, quien emprende un viaje incesante y sin rumbo: “para escapar de esa imagen [su hija como una versión de sí mismo] dio dos veces la vuelta a la República; moviéndose en tren, en autos alquilados, en ómnibus

provinciales” (2003: 9). La imagen que lo aterra es la circularidad histórica, la noción de que su hija “era lo que él había sido, pero viviendo como mujer” (2003: 9).

Continuamente, a Junior se le presentan casos homólogos al suyo, pero insiste en que la máquina solo “lo capta a [él]” (2003: 60). El relato de “William Wilson” retrata a un hombre que sufre una tragedia excepcional: “¿Será por eso que nunca [nadie más] sufrió de esta manera?” (2002: 27) y que se debate la realidad: “¿No habré caído en un sueño?” (2002: 27). Paralelamente, en el museo, al encontrar una reproducción de sí mismo, del encuentro que tuvo con Miss Joyce en el Majestic, Junior se asombra de “la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas” (2003: 49). A Junior le sorprende la fidelidad de la reconstrucción, misma fidelidad que conserva la evocación traumática de los flashbacks, pero no le inquieta estar exhibido en una galería del museo. Su estado inmutable refleja la relación habitual que guarda la historia con la literatura en el mundo en el que vive.

La noción de la desdicha que excede los límites del lenguaje en “William Wilson”, la paranoia y la problemática del trauma, son los principales vínculos con la novela de Piglia. Avelar menciona que el objetivo de *La ciudad...* “se puede resumir en una afirmación aparentemente sencilla: hay que narrar” (1995: 425). En efecto, la máquina narra de manera compulsiva, incluso después de ser clausurada, cuando ya nadie la escucha. Aquí observamos eso que Macedonio esperaba demostrar con su *Museo...*: la autoexistencia (autopoiesis) como respuesta al misterio del mundo (1996: 250). A primera vista, esta aparente autonomía da pie a la lectura que hace Marcelo Paz en la que “Junior desconoce que él mismo es producto de la máquina” (1999: 221), entendiendo que la máquina suplanta el papel del hombre, pero la realidad es otra. El texto avala que Junior “controlaba todas las noticias de la máquina” (2003: 10). Junior se percata de que la historia va más allá de la recopilación, narración y ordenación de datos; que para narrar hace falta construir, interpretar e imaginar. Por lo tanto, se vale de las historias ajenas, las organiza, interpreta y reconstruye para mostrar aquello que no puede por cuenta propia.

En este sentido, Nora Strejilevich comenta sobre la dificultad de los supervivientes para enunciar su testimonio, en un proceso que consiste en “juntar fragmentos, ruinas que pueden en superposición y organización, producir algún sentido” (2006: 20). Como otros personajes de la novela, Junior no comparte su historia, pero permite reconstruirla (2003: 86). Él recolecta los relatos de la máquina porque se identifica con ellos, como los pasajeros que leen libros sobre trenes mientras viajan en tren porque sienten que son parte de la trama, según deduce la novela (2003: 47). El protagonista encuentra en la historia colectiva, en los testimonios enunciados por otros, una forma de legitimar y transmitir su experiencia. La historia de Junior se concentra en un dato fundamental de su biografía: quería tanto a su hija “que soñaba con ella todas las noches” (2003: 9). Basta ese detalle, sumado a la pregunta parteaguas en la novela: “¿la máquina es una mujer?” (2003: 28), para percibir por qué es imperativo mirar a través de la máquina y enfocarse en el contexto humano en el que se

inserta, en las causas histórico-sociales que originaron su creación y su clausura, pues su mera existencia implica una serie de complicaciones ontológicas.

Garabano señala que: “el deseo de recuperar a la mujer perdida es el relato que subyace en la novela: una narración primordial, el punto de partida [...]” (2003: 120). Es oportuno agregar a esta observación el comentario de Edgardo Berg: “los relatos posibles se convierten en variaciones de una historia de ausencia” (1996: 42); mas insisto que la ausencia de la mujer es el germen de las otras pérdidas: la memoria, la lengua y la patria. El mismo Piglia, al hablar sobre las novelas que admira, lo reconoce:

En el *Museo* la historia de la Eterna, de la mujer perdida desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en *El aleph* de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente, varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la Novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. (*Museo de la Novela de la Eterna* 2014: 519)

Teniendo en cuenta esta afirmación, la novela insta a reflexionar sobre las posibles consecuencias de intentar recuperar aquello que no quiere ser recuperado. Este es el centro de la novela y la explicación de la búsqueda interminable de Junior. A pesar de que éste ha perdido a su mujer, no la busca a ella. En su lugar, busca relatos de hombres que han sido separados de sus mujeres y de sus orígenes y, de manera progresiva, ese grupo ficcional lo subsume. En esta progresión del personaje se cumplen aquellas proposiciones macedonianas que subraya Marcela Croce: “la única memoria válida es la que provee la ficción” y el entendimiento de “la literatura como ‘vivir simbólico’” (1996: 4-5), las cuales convierten al realismo y sus aseveraciones en metáforas y técnicas de potencial narrativo.

Concentración de historia argentina

Elizabeth Jelin se pregunta: “¿Qué puede decir el análisis de casos individuales, de secuencias de cambios en la vida de personas, sobre procesos históricos en la sociedad?” (1979: 8). La respuesta a esa interrogante no es sencilla, pero aseguro que el ser humano crece en un mundo social, el cual está lleno de factores determinantes que alteran su desarrollo en cierta medida. En *La ciudad...*, estudiar un caso individual como la representación de los problemas que aquejan al país es posible ya que existe un patrón en los personajes y la preocupación en el mundo exterior es una constante: los policías tratan “de borrar lo que se graba en la calle” (2003: 65). A nadie le interesa el pasado, la historia del país es una huella dolorosa que todos prefieren ignorar: “todos vivimos en el presente” (2003: 111). La tarea del lector es reconstruir, primero, el origen a nivel

personal para luego esclarecer la pertenencia a nivel nacional, la patria oscilante entre la aspiración europea y la exterminación del gaucho.

Hay un incidente que conecta el trauma personal con los procesos históricos. El encargado del hotel Majestic le habla a Junior sobre su gato traído del campo, “un gato gaucho” que “entiende como persona” (2003: 19). Amenazando al encargado para que diga dónde encontrar a Fuyita, “Junior agarró al gato del lomo con un gesto rápido. Lo apretó contra la madera y el animal gritó horrorizado” (2003: 20). Tras dejarlo en libertad, el gato se fue “maullando como un bebé” (2003: 20). En el momento en que el “gato gaucho” es violentado cobra una característica humana. Igualmente, el tema del gaucho, lo animal y lo humano se toca en “La grabación”, cuando un paisano relata que un ternero cae en un pozo: “en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo ... los ojos como una persona” (2003: 35).

Eva-Lynn Jagoe lee los pozos como el inconsciente argentino, donde los horrores de la tortura y los desaparecidos son personificados por los inocentes (1995: 11). El gaucho ve en el espejo—en vez de su propia imagen—a la mujer hecha “ovillo”, es decir, apenas una cosa envuelta en sí misma y el ternero al que se le atribuyen ojos de persona. En resumen, podemos concluir que el espejo transforma la imagen personal en una imagen condensada de la historia del país.

El paso del nivel traumático personal al nacional-colectivo es facilitado por la máquina “transformadora de historias” y la preponderante insistencia de Piglia sobre el concepto de “escala”: “trabajaba con una escala de 100 a 2 para que fuera más fácil transmitir la información” (2003: 68). Sabemos que las unidades de la escala tienen un vínculo representativo con el mundo. Para Piglia, “un relato no es otra cosa que una reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal” (2003: 139) y la máquina comienza a mezclar la ficción con materiales de la realidad (2003: 85). Basándome en esta idea, concibo cómo es que el caos y la violencia que lee Junior en los relatos dan forma al medio en el que vive, la Argentina contemporánea. Se entiende que el trauma original anticipa los consecutivos porque hay: “un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía” (2003: 97). La recurrencia onírica de la hija de Junior es el primer mensaje que se repite en el relato “Primer amor” y luego emerge en distintas proporciones: “frágil y flexible, podía ser su hija... Había pensado en su hija porque podía ser su hija, que había vuelto como tantos, diez años después” (2003: 91). En un solo enunciado, Piglia crea tácitamente una conexión entre la pérdida familiar y la nacional: los desaparecidos por dictadura.

Malamud, el exilio lingüístico

De la misma manera que Junior concibe a su hija como una versión de sí mismo (2003: 9), la novela decreta la violencia dictatorial como la réplica de la beligerancia interna que data del siglo XIX, a causa de las disputas contra los gauchos y los indios durante la primera presidencia del Gral. Julio

Roca. Bajo estas condiciones, las historias se desenvuelven como predice Renzi “como fuera del tiempo y... empiezan cada vez que uno quiere” (2003: 12). Varios personajes de la novela no están de acuerdo con que se invierta dinero en la creación de un museo, ya que la historia nunca cambia: “si todo sigue igual desde el principio, para qué guardar los restos de lo que no ha cambiado” (2003: 111). Entonces, sobran razones para que Junior impugne la labor del tiempo y pretenda mirar “todo con los ojos de un viajero del siglo XIX” (2003: 10), tratando de retroceder lo suficiente para encontrar la raíz de sus problemas; tener la posibilidad de un nuevo comienzo y reescribir el presente.

Junior se asemeja a otro personaje, Lazlo Malamüd, un aclamado traductor del *Martín Fierro* pero pésimo hablante de castellano quien se esfuerza por expresarse en una lengua de la que sólo conocía su más grande poema (2003: 17), ya que ambos son incapaces de articular una subjetividad y ambos recurren a la usurpación del discurso ajeno. Por un lado, Junior reformula su pasado recolectando las historias de la máquina de Macedonio, creándose una biografía hecha de retazos, mientras que Malamüd trata de “contar con palabras perdidas la historia de todos” (2003: 17), mostrando que la experiencia de disrupción identitaria es un problema colectivo.

Hablar de Malamüd es hablar de la lectura que este personaje tiene del *Martín Fierro*. Es decir, para advertir el papel de Malamüd se requiere leer el *Martín Fierro* desde *La Ciudad...* y viceversa. Julio Schwartzman condensa la ideología de la gauchesca con la frase “hablaré como él habló”, de Lucio V. Mancilla (1996: 162). Los gauchos, como personajes, son siempre escritos desde fuera, por escritores que emplean gestos lingüísticos para construir la identidad de los cantores campestres. Hay una oposición irreductible en ideología de Malamüd ya que en la *Ida...* es inconcebible que un paisano reconozca que quien escribe sabe más. El saber, en el *Martín Fierro*, está ligado a la experiencia. Malamüd propone cambiar las condiciones del texto lo suficiente para, a través de él, asegurar un puesto en la universidad. Propone, en suma, la utilización de un registro oral por la cultura letrada, el registro del débil o vencido por el poderoso vencedor. Ahí se centra la disyuntiva, en que no solo se pretenda contar la historia del otro, sino hacer parecer que este mismo la contara. Malamüd efectúa una operación contraria a la de Hernández, quitándole lo estético al discurso del gaucho, y regresándolo a su naturaleza oral, puesto que emplea los versos en su vida cotidiana. Asimismo, este europeo que habla con “erres guturales e interjecciones gauchescas” (2003: 16) personifica la ridícula idea de intentar hablar por otro. De ahí que sea tan irónica la charla con Renzi cuando este se ofrece a tomar su lugar en la conferencia de la cual depende su futuro económico y su estancia en el país.

Piglia retoma y actualiza la identidad nacional mostrando que la cuestión del gaucho no es un tema superado, que la fractura social tiene tanta gravedad que sus consecuencias perduran. A pesar de que el tiempo en que se desarrollan los hechos se ubica, engañosamente, en un futuro incierto poblado de *ciborgs*, existe una fuerte conexión con el siglo XIX. Lo cronológico cobra sentido en el momento en que la figura de Junior es contrastada con la de Malamüd. Junior, siendo sudamericano, se aferra a

representar el aspecto europeo de Argentina y Malamüd, siendo europeo, advoca en la defensa del gaucho. La identidad de Junior se funda en el rechazo de sus orígenes y el regreso compulsivo a un pasado traumático. De la misma manera, la nación que ha sufrido una escisión fundamental desde sus comienzos y una fuerte violencia dictatorial posterior regresa como fantasma porque, como plantea Strejilevich: “¿Quién dijo que la historia se sitúa en el pasado? La memoria del terror es una exigencia permanente” (2006: 7). A raíz del espionaje del gobierno, las desapariciones y asesinatos en masa, la población huye: “muchos se están escapando al campo. Ya no el sur, el valle, sino la pampa misma” (2003: 105). Su única opción es dejar sus hogares, irse al campo y sembrar, retomando las actividades propias del gaucho. Aunque el tiempo es distinto, el gesto del gobierno para terminar con las rebeliones políticas persiste, mandando a los indeseables a la orilla, al límite.

Malamüd se identifica con el discurso de *Martín Fierro*, el discurso del exiliado, porque “se escapó en 1956, cuando entraron los tanques rusos en Hungría” (2003: 15). Curiosamente, al mismo tiempo, el ingeniero húngaro “Russo”, el coleccionista de autómatas, emigra a Argentina: “la historia comienza en 1956 en un pueblo de la provincia de Buenos Aires” (2003: 107). *Martín Fierro* va de un campo a otro: del rural al de batalla (Ludmer 2000: 18). De manera paralela, los personajes europeos escapan de una masacre para insertarse en otra: los fusilamientos de José León Suárez, también en 1956, investigados por Rodolfo Walsh en *Operación masacre*. Se desarrollan así viajes circulares, migraciones sin escapatoria, a tal grado que el Ingeniero “vivía encerrado” porque las “autoridades querían encarcelarlo” (2003: 92). Viven en un mundo sin opciones. Dentro de este contexto violento, los personajes inmigrantes van acumulando residuos de un pasado que se renueva.

Más allá de sus diferencias biográficas y políticas, Junior y Malamüd— a quien Avelar concibe como “la metáfora viva de la alteridad” (2000: 91)— pueden reunirse en torno a esa “pena extraordinaria” del *Martín Fierro*: el poema de la queja y denuncia del maltrato por antonomasia. En principio, ambos tienen dificultades para comunicar su historia, y bajo esas circunstancias estarían orillados al olvido. Uno de los versos finales de *La vuelta de Martín Fierro* dice: “sepan que olvidar lo malo / también es tener memoria” (2009: vv. 4887-8). El poema propone el olvido como la herramienta adecuada para el progreso. En este punto ambos personajes se dan cuenta de que necesitan aprender el lenguaje del otro para rescatar su experiencia. Como se ha dicho, Junior recurre a las historias que encuentra para esbozar la propia. Malamüd, en cambio, “largó una risa que parecía un graznido” (2003: 16) cuando Renzi se ofreció a tomar su lugar en la conferencia. Así deja claro lo problemático que puede ser la delegación del testimonio, aunque él mismo haga algo similar en su tarea como crítico literario.

Habría que recalcar, por otro lado, que el *Martín Fierro* establece una postura anti-inmigrante. La figura del inmigrante o “gringo” es descrita como innecesaria, como carente del conocimiento acerca de las labores de la tierra: “gringada que ni siquiera/ se sabe atracar á un pingo” (2009: vv. 891-

2). Entonces, Malamüd internaliza un discurso de rechazo contra sí mismo; habla un lenguaje en un contexto histórico que lo descalifica. Ante esto, hay que revisar su precaria posición. El experto crítico y profesor de literatura, ganador de un premio internacional de traducción, adquiere el rol del alumno fracasado. Su maestro, Renzi, trata de enseñarle español ayudándose con un manual del idioma, el Lacau-Rosetti, es decir, un tipo de español básico que no corresponde con el conocimiento previo del estudiante (el material “auténtico”), ni con el lenguaje que necesita para dictar una conferencia en la universidad, ya que el gobierno le paga a Renzi por enseñar apenas “un poco de gramática española” (2003: 15) con el fin de que los inmigrantes se adapten mejor a la sociedad. Es quizás hasta ese momento que Malamüd comprende que no puede explicar el poema basándose únicamente en el lenguaje del poema, sino que necesita auxiliarse del discurso histórico, académico y otras obras literarias. Se ve en la necesidad de salir de la burbuja poética en la que vive. Por eso se discute la hipótesis de Gödel: “ningún sistema formal puede afirmar su propia coherencia” (2003: 147). Es de esta forma que Piglia llama a interpretar la ausencia de una mujer en relación a otras, los mecanismos de la máquina de Macedonio por medio de la máquina de Nolan o el pájaro mecánico y analizar una catástrofe social moderna enmarcada en otros hechos violentos que se creían superados.

Con respecto a la deficiencia de aprendizaje de Malamüd, Renzi dice que este exiliado húngaro no era capaz de “avanzar más allá de los verbos de la primera conjugación” (2003: 16). Lo cual es desatinado. Malamüd dice: “yo no merece tanta humillación” (2003: 17). La sintaxis que emplea combina la experiencia personal con la del otro; borra las barreras entre los pronombres personales. Según Renzi, el “Yo es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar, es el último que adquiere el niño, y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos, el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro” (2015: 336). Justamente ese es el dilema de Malamüd; habla de otro como si hablara de sí mismo pues su lenguaje descontextualiza los versos del *Martín Fierro*—que de por sí es una voz inventada por José Hernández—toma un fragmento de un verso y lo une a otro, para hacerse entender.

En el trasfondo de estos procesos de apropiación yace una tendencia a reconstruir y reestablecer tanto la memoria como los canales comunicativos. *La ciudad...* materializa la pérdida de conexión por medio de radios que pueden transmitir información pero no captarla, o un pájaro tuerto que busca la otra mitad del mundo. A lo largo de la novela se desarrolla un exotismo por científicos que construyen máquinas con chatarra, inmigrantes que reparan frigoríficos, un naufrago que arma una mujer con los restos que le trae el río (2003: 106). Es decir, a los problemas personales se antepone una mirada hacia el exterior que busca darle cohesión a lo fragmentario, reparar un daño interno como una suerte de mimesis entre el ser y su medio. A través de esta mirada hacia el exterior se busca un método para la resolución del caso enigmático al interpretar la experiencia del trauma.

En conclusión, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, es la realización de un proyecto-pastiche que recupera personajes y temáticas de Macedonio

Fernández, Edgar Allan Poe y el discurso del *Martín Fierro*. Piglia trabaja con la historia argentina mediante la superposición de traumas que se vienen cargando desde el siglo XIX con otros recientes, como la guerra de las Malvinas y el terrorismo de Estado hasta 1983. A su vez, señalo que Piglia trabaja a base de repeticiones en las historias personales, creando un patrón y añado el concepto de escala para vincular los problemas familiares como representación de los problemas de la nación. He estudiado los procesos mediante los cuales el trauma modifica el comportamiento y los datos biográficos de los personajes, creándoles la necesidad de tener una mirada hacia el exterior para llenar sus vacíos existenciales. Me he enfocado en señalar la pérdida de la mujer como centro de la novela y tomar esa pérdida original como la alegoría y fuente de las demás ausencias: de lenguaje, de patria, y de la extinción del gaucho. En suma, la novela elabora la noción de la desdicha que excede los límites del lenguaje y la problemática a la que se enfrentan los personajes al compartir sus experiencias traumáticas, la incompetencia para generar una identidad. En medio de estas identidades inestables, producto de un pasado nacional irresuelto y la dictadura, el final abierto de la novela propone como solución la búsqueda interminable de la comunidad perdida; junta a todos los personajes en ese último apartado “En la orilla” para darle conciencia a los subalternos; llama a preservar la memoria hasta las últimas consecuencias, y hace frente a las represiones con la rotunda afirmación del sí proveniente de una voz comunal.

* **Adelmar Ramírez** (El Paso, 1989) Estudió una doble licenciatura en Psicología y Escritura Creativa en la Universidad de Texas en El Paso, además de una Maestría en Escritura. Ha publicado en Río Grande Review, Revista de Literatura Mexicana Contemporánea (colaborando con el congreso de igual nombre), la revista Opción del D.F., Revista Albedrío y en Círculo de Poesía. En 2014 apareció en la antología de poesía joven mexicana “Poetas parricidas: generación entre siglos”. Fue finalista del Premio Fundación Loewe (España) en 2013. Actualmente estudia un doctorado en Literatura Hispánica en la Universidad de California, Los Angeles.

Bibliografía

- Avelar, Idelver (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio.
- Avelar, Idelver (1995). “Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia”. *MLN*, 110, 2. 416-432.
- Berg, Edgardo (1996). “La conspiración literaria: Sobre ‘La ciudad ausente’ de Ricardo Piglia”. *Hispanérica*, 75. 37-47.
- Caruth, Cathy (1995). “Introduction”. En *Trauma: Explorations in Memory*. Cathy Caruth, ed. Baltimore: John Hopkins U P. 153.
- Croce, Marcela (1996). “Macedonio Fernández: desacreditar el mundo”. *Orbis Tertius* 1, 2-3. 4-5.

- Fernández, Macedonio (1996). *Museo De La Novela De La Eterna*. San Diego: Fondo de Cultura Económica USA.
- Garabano, Sandra (2003). *Reescribiendo la nación: la narrativa de Ricardo Piglia*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Hell, Julia (1997). *Post-Fascist Fantasies: psychoanalysis, history and the literature of East Germany*. Durham: Duke U P.
- Hernández, José (2009). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Gador.
- Jago, Eva-Lynn (1995). "The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's 'La ciudad ausente'". *Latin American Literary Review*, 23, 45. 11.
- Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (2005). *Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión*. México: D.F.: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth y Jorge Balán (1979). "La estructura social en la biografía personal". *Estudios cedes*, 2, 9. 8.
- Lacan, Jacques (2002). *Escritos 1*. Translated by Tomás Segovia. México, D.F.: Siglo XXI.
- LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins U P.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros perfil.
- Paz, Marcelo (1999). "Narración y máquina deseante en 'La ciudad ausente' de Piglia". *Inti* 49/50. 217-224.
- Piglia, Ricardo (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2006). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2014). *Formas breves*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Piglia, Ricardo (2015). *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Anagrama.
- Poe, Edgar A (2002). *Cuentos*. Translated by Julio Cortázar. Madrid: Alianza editorial.
- Schvartzman, Julio (1996). *Microcrítica: lecturas argentinas (cuestiones del detalle)*. Buenos Aires: Biblos.
- Strejilevich, Nora (2006). *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.