

## CIUDADES BAJO PALABRA. LITERATURA Y MEMORIA EN EL FIN DE SIGLO <sup>1</sup>

Claudia Kozak  
Universidad de Buenos Aires

0. *Insomnio*, Marcelo Cohen, 1986. *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia, 1992<sup>2</sup>. Dos novelas que reescriben la ciudad contemporánea. La ciudad en ellas es un tema, por supuesto. Pero también una *manera*, una cierta matriz genérica cruzada por vagos imaginarios de ciencia ficción y modos del decir que interrogan subjetividades fragmentadas al filo del siglo. Novelas que, además, hablan de ciudades surcadas por palabras que se instalan en un *fuera de lugar*: relatos diseminados por una máquina descompuesta, nuevos lenguajes en boca de niñas poco convencionales, utópicas islas lingüísticas, graffitis misteriosos o marginales —*literarios* incluso— que dialogan en última instancia con aquellas otras escrituras más acá de la ficción: los graffitis y pintadas que salpican los escenarios urbanos reales. La historia del graffiti en la Argentina, por ejemplo, la historia del graffiti sin más, del mayo francés al subte neoyorkino, del Muro de Berlín a Harlem y de éste al Fuerte Apache —suburbio marginal de la *cosmopolita* Buenos Aires— reconoce, ciertamente, una historia política. Entre unas y otras, palabras *fuera de lugar* y escrituras callejeras ficcionales o no, se establece un campo propicio para experimentar un lenguaje posible, esto es, también, el futuro en/del lenguaje. Escribir la ciudad deviene así en una política de la resistencia. Desde la literatura y desde la calle.

I. Pero vayamos por partes. ¿Qué ciudades dicen estas novelas? *Insomnio*, segunda novela de Marcelo Cohen, dibuja una ciudad fantasmal y ausente que, ubicada en plena Patagonia a sólo tres kilómetros del mar, tiene sin embargo vedada su vista. De hecho, Bardas de Krámer no es sólo una ciudad ausente, es también una ciudad cercada. Las Fuerzas de la Liga Interamericana controlan sus límites. Nadie puede salir de ella a menos que haya

<sup>1</sup> Versión modificada de la ponencia leída en el 5° Congreso Abralic “Cánones y contextos”, Universidad Federal de Río de Janeiro, 30 de julio al 2 de agosto de 1996.

<sup>2</sup> En adelante todas las citas de estas novelas corresponden a: Marcelo Cohen, *Insomnio*, Barcelona, Muchnik, 1986 y Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

sido nombrado en el Parte de Salidas, el anuncio que diariamente convoca a los expectantes residentes de Krámer frente a las pantallas de múltiples televisores. Sólo diez personas son nombradas cada día en el Parte. Al resto, a los que esperan, “el futuro (se les ha) convertido en mucosa” (48). El petróleo, fuente originaria de una ciudad que creció enloquecidamente en sólo veinte años, se ha agotado de un día para el otro, dejando a un millón y medio de personas provenientes de todos los rincones del planeta confinadas a la nada. Edificios semiabandonados, plazas desoladas, calles repletas de vendedores ambulantes, soldados norteamericanos, un parque de diversiones famélico y algunas torres de petróleo oxidadas como antesala de una frontera que no se deja ver constituyen el paisaje urbano. Y como la ciudad no tiene historia, tampoco tiene lengua. ¿En qué hablan portugueses, africanos, argentinos, camboyanos, peruanos, o irlandeses? La novela, obviamente, se dice en español. Pero la mezcla ha producido un vacío: nadie, o casi nadie, sabe o intenta escribir. Ezequiel, el eje de la historia:

Ahora era uno de los dos afiebrados que la gente perseguía para que escribieran todo lo que en la ciudad merecía papel: peticiones a consulados, demandas a vecinos, discursos de despedida, convocatorias parroquiales, recetas, folletos. Hasta cartas de amor de prostáticos vergonzosos, había escrito. (10)

Cuando empiecen a aparecer otras escrituras, otras palabras —una mujer de pelo negro que carga con una Biblia, un anónimo que se empecina en pintar las paredes con leyendas incomprensibles, una niña que, si bien no escribe, “confunde a medio mundo con un montón de palabras desquiciadas” (160)— todo lo demás se pondrá sutilmente en movimiento.

Distinta —y a la vez similar— es la ciudad que da título a la novela de Ricardo Piglia. Bajo los nombres de una Buenos Aires a medias reconocible y anacrónica (literalmente, fuera del tiempo) se desplaza otra ciudad también fantasmal y ausente aunque cubierta —en principio— de cotidianeidad. “Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión” (14). La amenaza, sin duda, viene en esta novela del lado de la literatura: una máquina construida por una tal Macedonio (Fernández) se alimenta de la “memoria viva” (178) para producir relatos que horadan un orden establecido. Sin embargo, por las noches, en los techos de los edificios los reflectores barren el cielo con haces azules, y *ellos* han decidido confinar a la máquina reproductora de relatos en un gran Museo, e intentan, incluso, desconectarla. Pero cómo desconectar a la Eterna, cómo desconectar a Molly y su monólogo final.

La ciudad como marco, entonces. Dos ciudades (recordemos: dos novelas) pobladas, dijimos al comienzo, a partir de un vago marco de ciencia ficción de fin de siglo. Sin fuegos artificiales tecnológicos (la máquina macedoniana parece anclada en un imaginario tecnológico algo arcaico) pero con el mismo

registro de la disolución de la ciudad en tanto espacio de la Modernidad<sup>3</sup>. Junior, el periodista que busca el origen de la máquina, de alguna manera el protagonista de *La ciudad ausente*:

“Se bajó en la Nueve de Julio. Los pasillos estaban cubiertos de puestos y kioscos de lata donde vendían miniaturas y revistas de la guerra. Jóvenes conscriptos se detenían ante los pornoshops y los microcines, las galerías de tiro al blanco, los bares baratos con fotos de rubias semidesnudas, las agencias de Lotería. Al fondo había galpones de lata y locales que se habían ido acumulando en los corredores, aprovechando el tránsito continuo de los que viajaban en subterráneo. Los jóvenes habían invadido los salones, con sus crestas y sus Levis rotos, las navajas en las fundas de las botas, hacían sonar el heavy metal en los audios vestidos con las poleras negras de Metrópolis.” (Piglia 108)

### Y en *Insomnio*

“En el cruce de la avenida con la calle Dnieper había una boca de subterráneo. Bajó la escalera. La red de túneles que debía haber duplicado los radios de la ciudad nunca había terminado de cavarse y un montón de vagones holandeses de ferrocarril se oxidaban entre los yuyales del Parque de los confines, pero en los pasillos intermedios y los hallés de las estaciones, entre escalinatas y rampas lóbregas de neón, atestadas de vagos, buscavidas, parejas veloces, punkies indolentes y ladrones que eran los auténticos hijos de la ciudad, se escondían algunos bares angostos donde Ezequiel solía ganar una sensación tibia de vientre de ballena.” (Cohen, 52-3)

Si para la literatura argentina en los textos de Roberto Arlt es posible encontrar la *máquina de visión* propia de la ciudad moderna<sup>4</sup>, en *Insomnio* encontramos las condiciones de visibilidad de la ciudad contemporánea. La disolución de los conceptos de límite y frontera no es ajena a esta nueva *máquina de la visión*. Paul Virilio<sup>5</sup> explica esto en términos de una eliminación de las diferencias entre el *aquí* y el *allí*, de una introyección del límite material que antaño marcaba las fronteras de la ciudad a la interface virtual de las pantallas.

Los habitantes de Bardas de Krámer, por ejemplo, se saben cercados —no pueden salir de la ciudad— pero a ciencia cierta no conocen los límites

<sup>3</sup>Salvando las distancias el mismo tipo de disolución de lo urbano (hecha de mezclas babélicas, espacios a caballo entre el abandono y las tecnologías de última generación) que aparece en películas como *Blade Runner* de Ridley Scott o novelas como las de William Gibson (*Neuromante*, *Conde Cero*, *Mona Lisa acelerada*).

<sup>4</sup>Al respecto, cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988 y *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

<sup>5</sup>Cfr. *La máquina de la visión*. Madrid, Cátedra, 1989 y “The overexposed city” en *The lost dimension*. New York, Semiotext(e), 1991.

o las fronteras que los cercan. La entrada o la salida de la ciudad no es un hecho material y verificable sino una posibilidad que sólo la televisión podrá actualizar. Quebrar el cerco sería traspasar la frontera material que no conocen; ante la impotencia, cada vez que no son nombrados en el Parte de Salidas, rompen las pantallas con piedras y cascotazos. Pero obviamente, el Alcalde —encargado de transmitir el Parte— no puede ser alcanzado por uno de ellos. En *Insomnio* todos quieren salir a un afuera que suponen liberador pero, en realidad, no parece haber un afuera. Los estados-nación se han diluido en nombres de ciudades habitadas indistintamente (la esposa de Ezequiel, que ha sido hace tiempo beneficiada por el Parte de Salidas, vive ya sea en Río Negro, El Chaco, Minas Gerais, Montevideo, La Plata o Recife). El gesto final del protagonista, quien decide quedarse sólo por no obedecer a lo esperable, es un gesto político porque comienza a darle sentido al *aquí*.

En *La ciudad ausente* también encontramos las condiciones de visibilidad de la ciudad contemporánea. En principio, no se trata ya de la ciudad-como espacio público, el de la confrontación con un otro capaz de hacer crecer la experiencia<sup>6</sup>. En todo caso, cuando se da el espacio público, aparece aquí a medias oculto, clandestino, bajo tierra: los pasillos del subte bajo la 9 de Julio, los sótanos del Mercado del Plata. Cintas grabadas en talleres clandestinos de Avellaneda que pasan de mano en mano. Espacios que exhiben una cierta verdad en el texto. La tarea que Junior se impone es justamente desenterrar, sacar a la luz algo que algunos se empeñan en ocultar. Tan tenue pero manifiesto como el marco genérico de ciencia ficción aparece así el género policial: hay enigma, hay investigador; el crimen —para algunos— es la literatura<sup>7</sup>.

El espacio de la ciudad integra, de hecho, ambos marcos genéricos (esto es, se incluye en ambos marcos y a la vez los une, los integra). A la disolución urbana de pasajes subterráneos, sótanos, talleres clandestinos y reflectores en la superficie, corresponde la búsqueda de información velada, de datos que permitan llegar a la verdad de la máquina en una ciudad de luces siempre encendidas que prolifera en “ramificaciones paranoicas”. Leer ciertos textos, como el que Fuyita le pasa a Junior, es mantener viva a la máquina (“... se llamaba Los nudos blancos, una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle.” 68).

Sumado a esto, cuando se sugiere la persistencia de esa zona típicamente sociable (ya no ausente) como lo es el café, la percepción de los personajes la quiere más cercana a la mediatización de las pantallas y de un mundo técnico de control audiovisual que a la experiencia táctil más directa:

<sup>6</sup> Cfr. Richard Sennett, *El declive del hombre público*. Barcelona, Península, 1978.

<sup>7</sup> “Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ése es el crimen.” (164).

Habían bajado al bar (...) eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol. “Esto parece un cine”, pensó el Monito, “como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película.” Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio. (12)

El bar —el café— como ficción massmediática. El cristal de la ventana es la pantalla que confiere consistencia a lo vivido. Sin pantallas no se ve nada. Y en términos de Fuyita, el guardián del Museo que pretende activar los mecanismos de resistencia a través de la proliferación de los relatos de la máquina, esa vivencia a través de las pantallas no está alejada del poder político:

El poder político es siempre criminal (...) El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena (...) Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión —dijo de pronto-, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas. (66)

Poder telépata y sociedad de control. Extensión de un panoptismo distendido (lo que en sí mismo aparenta ser un contrasentido) que caracterizaría a las sociedades de fin de siglo<sup>8</sup>. La máquina, sin embargo, “ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas” (66). Aumentar el caudal de relatos —hacer con ello una “novela río” (176)—, diseminar copias y traducciones es la contraofensiva de la ciudad paranoica: “...quieren anularnos, pero vamos a resistir (...) tenemos historias múltiples y pruebas ...” (64). De todos modos, examinadas con más detalle, esas historias múltiples descubren su verdadera potencia en el trabajo con el lenguaje. No se trata sólo de contar sino de contar con palabras.

Porque lo político en estos textos encarna, sobre todo, en un trabajo con el lenguaje. Allí reside la fuerza que liga ambas novelas.

**II.** En *Insomnio* el protagonista recibe en custodia a Alina, una nena de nueve años que no habla como se espera de ella. De hecho, habla para que no la entiendan, destruye el lenguaje e inventa uno propio. Ezequiel reflexiona:

Estaba encerrada en sus sonidos como un misántropo podía encerrarse en una ermita o un rey débil en una fortaleza; la diferencia era que ella jamás había tenido siervos ni persuasión ni esbirros y se asía con más fuerza a la única herramienta de ataque que había encontrado. (103).

<sup>8</sup> Cfr. Gilles Deleuze, “Postdata a las sociedades de control” en *Babel* n° 21, Buenos Aires, diciembre de 1990.

Habían bajado al bar (...) eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol. “Esto parece un cine”, pensó el Monito, “como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película.” Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio. (12)

El bar —el café— como ficción massmediática. El cristal de la ventana es la pantalla que confiere consistencia a lo vivido. Sin pantallas no se ve nada. Y en términos de Fuyita, el guardián del Museo que pretende activar los mecanismos de resistencia a través de la proliferación de los relatos de la máquina, esa vivencia a través de las pantallas no está alejada del poder político:

El poder político es siempre criminal (...) El Estado argentino es telémeta, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena (...) Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión —dijo de pronto-, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas. (66)

Poder telémeta y sociedad de control. Extensión de un panoptismo distendido (lo que en sí mismo aparenta ser un contrasentido) que caracterizaría a las sociedades de fin de siglo<sup>8</sup>. La máquina, sin embargo, “ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas” (66). Aumentar el caudal de relatos —hacer con ello una “novela río” (176)—, diseminar copias y traducciones es la contraofensiva de la ciudad paranoica: “...quieren anularnos, pero vamos a resistir (...) tenemos historias múltiples y pruebas ...” (64). De todos modos, examinadas con más detalle, esas historias múltiples descubren su verdadera potencia en el trabajo con el lenguaje. No se trata sólo de contar sino de contar con palabras.

Porque lo político en estos textos encarna, sobre todo, en un trabajo con el lenguaje. Allí reside la fuerza que liga ambas novelas.

**II.** En *Insomnio* el protagonista recibe en custodia a Alina, una nena de nueve años que no habla como se espera de ella. De hecho, habla para que no la entiendan, destruye el lenguaje e inventa uno propio. Ezequiel reflexiona:

Estaba encerrada en sus sonidos como un misántropo podía encerrarse en una ermita o un rey débil en una fortaleza; la diferencia era que ella jamás había tenido siervos ni persuasión ni esbirros y se asía con más fuerza a la única herramienta de ataque que había encontrado. (103).

<sup>8</sup> Cfr. Gilles Deleuze, “Postdata a las sociedades de control” en *Babel* n° 21, Buenos Aires, diciembre de 1990.

Sus padres deciden que es un estorbo y consideran a Ezequiel —el escriba— el único capaz de entenderla. Primero, lo consultan como si él fuera un psicólogo: en una ciudad donde nadie tiene la capacidad de la escritura, sólo Ezequiel podría lidiar con las perturbaciones del lenguaje. Y no porque Ezequiel pueda en verdad entender a la nena (sólo el Empecinado escritor de pintadas podrá hacerlo) sino porque se trata de alguien que ve en el lenguaje una materialidad (“Nada material toco que no sean ristras de palabras”, 99). Por ello *vive* del lenguaje: se gana la vida con él pero, además, cuando está a punto de quedar sepultado en un refugio de textos a producir por encargo, recupera su vida a partir de reestablecer una nueva (y quizá ya conocida) relación con las palabras. Alina, es una de las vías por las que llega a esa nueva relación. Las otras vías son: Selva, la mujer que le propone descifrar los subrayados que un hombre ausente ha marcado en una Biblia y Tadeo, el amigo húngaro que conjuga mal los verbos, fabrica una clepsidra (“...para intercalar algunos lapsos de clara silueta en la bruma ‘del tiempo’.” (133)) y lo guía hacia el Empecinado, aquél que llena las calles con “leyendas que parecían cicatrices” (18).

En cuanto a *La ciudad ausente*, en el origen, hay una máquina de traducir que exhibe la reescritura implícita en toda traducción, es decir, la transgresión al origen que se borra a sí mismo en la proliferación de versiones. “Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo.” (43). El tema del doble, William Wilson de Poe —el primer cuento introducido en la máquina para su traducción— deviene Stephen Stevenson, la primera versión.

Traducir el tema del doble implica, entonces, redoblar la apuesta: del dos a la proliferación infinita<sup>9</sup>. Además, más allá de los textos y de las

<sup>9</sup> El tema del doble ha entrado en la crítica literaria vía el psicoanálisis, aspecto que forma parte, evidentemente, del bajage teórico-crítico de Piglia quien no oculta su interés por pensar a la literatura tanto dentro como fuera de ella. La relación del dos con la proliferación múltiple fue analizada por Freud en “La cabeza de Medusa”. Cfr. *Obras Completas*, vol. 14. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988. El psicoanálisis, asimismo, ha destacado la conexión del doble con lo siniestro en relación con ciertos vestigios del psiquismo infantil ligados a la angustiaante la pérdida o la castración. Cfr. Sigmund Freud, “Lo siniestro” en *Obras completas*, vol. 13, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988 y Otto Rank, *El doble*. Buenos Aires, J.V.E.Psiqué, 1996. Sin embargo, otra aproximación al concepto —en parte ligada con la anterior— puede leerse en Derrida, quien considera al doble como la representación de la ficción. Cfr. por ejemplo, *Posiciones*, Valencia, Pre-textos, 1977, donde señala la incapacidad de Lacan para ver el número cuatro a través de la entrada del narrador en el texto de “La carta robada” de Poe. De hecho, la actividad imaginaria siempre indicaría algún tipo de desdoblamiento, representado en la ficción narrativa por el desdoblamiento entre un “autor” y un narrador.

versiones la máquina misma participa, en un principio, del carácter “siniestro” del doble: autómatas construida por Russo, (y en ello semejante a sus pájaros mecánicos y sus muñecas<sup>10</sup>), para paliar el dolor de Macedonio por la pérdida de Elena, máquina que llena un vacío, que anula la ausencia. Lo siniestro es en todo caso, para Elena misma convertida ahora en memoria pura, la Eternidad (“Era eterna y era desdichada”, 70). Sin embargo, la novela en su desplazamiento narrativo, en su transcurrir, opera también un desplazamiento. Cuando el “sueño” (lingüístico-narrativo) de Macedonio se vuelve colectivo, cuando la máquina, la Eterna, comienza a funcionar no sólo para Macedonio —o Russo— sino para la gente como forma de mantener viva la memoria tanto de los hechos como del relato, cuando se convierte en la cantora, lo siniestro se desplaza hacia otra máquina, la máquina de Estado<sup>11</sup>. El mantener viva la memoria del relato es un bien que ofrece la máquina a los tiempos que corren, mejor aún que otros inventos de la época mediático-audiovisual (“Me parece un invento más divertido que la radio, decía (...)”, 44), básicamente porque la máquina tiene la capacidad de cubrir la función narrador tal como Benjamin la percibía en la obra de Leskov<sup>12</sup>. A Macedonio “Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de *aparecidos* se iban muriendo.” (44, subrayado nuestro). El desplazamiento, además, produce una inversión: la máquina colectiva opuesta a la máquina de Estado podrá finalmente contar historias de (*des*)*aparecidos*, tal el primero de los relatos de la máquina que la novela reproduce bajo el título de *La grabación*:

La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad. Está lleno de copias en toda la ciudad. (17)

Las historias de *aparecidos* mantenían el efecto de lo siniestro del lado de la literatura, del narrador y su relato, esto es, de la ficción fantástica. Las de *desaparecidos*, en cambio, lo trasladan a la realidad (“un documento duro, que viene directo de la realidad”) para convertirlo en razón de Estado.

<sup>10</sup> “Al costado una muñeca movía los brazos y trataba de sonreír. Junior tuvo la impresión de haberla visto ya y la impresión de que era demasiado siniestra para ser artificial” (120).

<sup>11</sup> En la reseña que Adriana Rodríguez Pérsico publica en la revista *Hispanamérica* (año XXI, n° 63, 1992) se lee: “En *La ciudad ausente* la conspiración parte del Estado. El relato narra los intentos de desactivar la máquina, especie de espía que se ha infiltrado en las redes de información y materializa en imágenes los sentimientos hostiles de la población. A la máquina de la imaginación se le opone la máquina de la represión.”

<sup>12</sup> Cfr. Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

La capacidad de mostrar ese desplazamiento, ciertamente es —leída desde este texto— propia de la literatura. Toda *La ciudad* es un señalamiento del poder de la ficción. Y el doble, se ha sostenido, no sólo convoca una ausencia (que retorna en la figura de lo siniestro), también convoca a la ficción. En tanto *La ciudad* aparece explícitamente como literatura se expande en multiplicaciones infinitas de diversos modos textuales del dos: Mac (Macedonio) y MacKensey (Junior), William Wilson y Stephen Stevensen, Russo y Richter, Ana Lidia y Anna Livia, las dos series de seis relatos producidos por la máquina (los no públicos y los que se dieron a conocer), los dos padres que pierden a sus hijas llevadas por sus madres a Barcelona (Junior y su padre). En algún punto, con todo, el doble estalla en una red inextricable de puntos móviles que se reenvían unos a otros sin cesar. Los dos padres y las dos hijas se reencuentran en el padre y la hija del relato *La nena*, los viajeros ingleses (nuevamente Junior y su padre) reaparecen en Stephen Stevensen, un horario al parecer clave, las tres de la tarde, circula por el texto machaconamente... Autorreferencia pura o, lo que es lo mismo en la poética de Piglia, lo testimonial desplazado, esto es, contado al sesgo, como ausente. Solo la ficción tiene el poder de la *verdad*. Por ello, muchas zonas del texto autorrefieren ya sea al todo o a las partes. La literatura toda funciona de ese modo. Macedonio, Borges, Arlt, Dante, Joyce... La lista completa de todas las referencias literarias diseminadas en la novela genera el *vértigo* de la totalidad. Como el aleph, la literatura tendría la capacidad de convocar el todo a la vez en forma lineal y simultánea. El aleph es, literalmente<sup>13</sup>, el lenguaje.

Las *escenas* acerca del lenguaje recorren toda la novela. De ser posible la operación se aislarían, de todas formas, algunas de estas escenas que describen un recorrido ajustado: primero, el relato *La nena*, la historia de Laura, la niña que desaprende el lenguaje en función de su desfasaje (el del lenguaje, no el de ella) con la experiencia<sup>14</sup>; luego, *Los nudos blancos*, el

<sup>13</sup> “En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina.” (122). La deuda con “El aleph” de Borges no necesita ser comentada. Deuda que, por supuesto, ni comienza ni termina en esta cita. Como bien señala Rodríguez Pérsico (1992), la casa-museo de Carola Lugo es un laberinto de extraña composición. Por otra parte, resulta interesante notar que también la escuela en la que el William Wilson de Poe pasa sus primeros años lo era.

<sup>14</sup> Laura, quien recuerda a la Alina de *Insomnio*, deja en principio de usar los pronombres personales para luego trastocar las palabras (“el azúcar pasó a ser ‘arena blanca’, la manteca, ‘barro suave’, el agua, ‘aire húmedo’” 57): “Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo” (57).

relato quizá central de la novela que dice autorreferencialmente todo el texto bajo el registro del discurso paranoico de Elena; más adelante *La isla*, utopía (y distopía) lingüística en la que un solo texto, el *Finnegans*, puede contener el mundo. Por último, el monólogo final de la máquina —espacio textual hacia donde se dirige toda la novela— canto que *persiste*, voluntad irreprimible de la memoria.

Tales escenas se van encadenando unas a otras a partir de un extraño diseño de inclusiones que no permiten reconstruir una figura plana (de sentido). Si bien aparecen en el texto siguiendo una secuencia lineal, sus múltiples referencias cruzadas sobreimprimen a la línea una simultaneidad inusitada. La nena es, quizá, la infancia de la máquina. Como ella, aprende un lenguaje a partir de la variación de versiones. Laura además, es atendida en un principio —sin éxito, por supuesto— en la clínica del Dr. Arana, siniestro psiquiatra con cráneo de vidrio llamado a *regularizar* en *Los nudos blancos* los supuestos delirios paranoicos de Elena Fernández quien “...estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía alma) a una máquina.” (70). Por otra parte, ya en el anillo de oro de *La nena* se anticipa el motivo central de los nudos blancos (aleph o “materia viva donde se han grabado las palabras”, 123) puesto en escena recurrentemente a partir del segundo tercio de la novela y tematizado en la utopía lingüística de *La isla* y en el monólogo final. Todos esos elementos reaparecen desordenados en el monólogo confirmando la figura de la red. No conocer el orden de las partes es desconocer el origen, el principio. En ese *desorden* respecto del origen se lee, nuevamente, toda la novela. Sólo cuentan las versiones, pequeñas muescas de la máquina reproductora convertida en “... una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado.” (151). Mujer, máquina, relato: lo que piensa el texto es la politización de una función o lugar (función mujer, función narrador, función literatura). Lo hace desde variados frentes, incluso desde las leyes del género<sup>15</sup>.

Si toda la novela es el itinerario detectivesco de Junior en la búsqueda de información sobre la máquina, a pesar de las cámaras que controlan, de las patrullas y de su propia ceguera, también es la puesta en escena de una política del relato ligada a una política del género: si bien los hombres buscan la verdad, y para ello son capaces de proporcionar textos (Renzi y Fuyita le dan a Junior dos de los relatos reproducidos en la novela), están ciegos (Junior usa anteojos, cada vez está más miope y directamente Ana le dice: “Estás ciego”. 109). Las mujeres son aquéllas capaces de proporcionar pistas, caminos a la máquina, la transgresora, la cuentera, ella misma una mujer.

<sup>15</sup>La ambigüedad del término en español permite el espesor de sentido: en este caso se piensa en el policial, género del discurso, y en la máquina femenina en tanto representación de una posición de sujeto ligada con el género sexual (gender).

La mujer del teléfono, al comienzo de la novela, lo conduce al Majestic donde Lucía Joycele indica el camino hacia Fuyita, Ana guía a Junior hacia Carola quien, finalmente (y junto a Julia Gandini) lo guía hacia Russo. Allí termina el recorrido y también la novela. Porque en el final está la máquina abandonada en una playa pero todavía viva. En un principio el recorrido de Junior es periodístico: trabaja en un diario y *necesita* la información. Luego, al final, no importa la información sino el relato, la voz de la máquina:

(...)nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí. (178)

**III.** Finalmente, los graffitis. En la novela de Piglia, sólo dos pero que reenvían autorreferencialmente (como muchos otros aspectos textuales) al conjunto. Cuando Junior va al Hotel Majestic en busca de información lee en el techo de un ascensor lleno de inscripciones y graffitis: “El lenguaje mata”, “Viva Lucía Joyce” (22). El lenguaje era para Alina, en *Insomnio*, una “herramienta de ataque”, el lenguaje de la máquina es también la pura resistencia, es la utopía lingüística de la isla del Paraná, cuyo único libro estable se titula *Finnegans* (“... porque está escrito en todos los idiomas. Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica”, 139). Por ello también, obviamente, “Viva (Lucía) Joyce”.

Por su parte, los graffitis de la novela de Cohen son mucho más numerosos, dieciocho en total, y aparecen diseminados por las calles de Bardas de Krámer quebrando la indiferencia de lo mismo: *El mejor desayuno es hundirse en el infierno hasta los ojos; Haga patria. Decapite a su ángel de la guarda; Derrotados del tiempo, escúpanlo*. En esa ciudad donde muchas veces la gente camina dormida por la calle (literalmente, incluso Ezequiel) no es seguro que las pintadas logren *despertar* a alguien. Tadeo, el húngaro, es el primero en advertirlas, el primero que las *reconoce* (“...ese Empecinado es el primer hombre libre de la ciudad”, 73); también Alina, por supuesto, es capaz de verlas. Ezequiel, al comienzo, es más bien escéptico. Acepta que hay allí un trabajo con el lenguaje que atraviesa de un modo *otro* la ciudad, pero desconfía de la escritura ingeniosa.

El graffiti de leyenda (que diferenciamos aquí de la pintada político-partidaria<sup>16</sup>), se reconoce con frecuencia en la palabra ingeniosa y en el juego verbal. Lo que no siempre se le concede es un carácter político que reside, sobre todo, en su capacidad de ruptura del espacio urbano indiferente, el espacio de las ciudades *ausentes*.

<sup>16</sup> Cfr. Kozak, Bombini, Istvan y Floyd, *Las paredes limpias no dicen nada*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.

El extrañamiento del lenguaje apoyado en usos diferenciales de la palabra constituye con cierta frecuencia una política graffitera que resiste el acostumbramiento de la mirada y de los *sentidos* (en su doble aspecto de sensibilidad y significación). El graffiti, así, vuelto palabra poética, llama a la lectura asombrada, *improductiva*<sup>17</sup>, que siendo parte de un proceso de inscripción del espacio público, resulta también doblemente política: lenguaje y ciudad se desinstrumentalizan.

En Argentina, pueden rastrearse estos usos diferenciales del lenguaje ya en el graffiti *de leyenda* de los años '80, bajo influencia de los graffitis del mayo francés. Pero si éstos buscaban la diferencia básicamente en el juego de palabras que instala la paradoja, y reenvía así a sentidos políticos (en tanto política hacia dentro y fuera de la palabra: "Prohibido prohibir", "Sean realistas, pidan lo imposible", "El sueño es realidad"), los graffitis *de leyenda* argentinos buscaron su diferencia sobre todo a partir del juego de palabras irónico (y allí instalaron sentidos políticos) o simplemente lúdico y cómico.

El juego de palabras, por otra parte, no sólo se da en presencia (sintagmáticamente) sino también muchas veces en ausencia (paradigmáticamente) lo que implica un fuerte peso de referencias culturales requeridas en la lectura. Así por ejemplo, la ironía amarga de "Los argentinos somos desechos humanos" en la que se lee también una política de la memoria (contra el slogan propagandístico del último gobierno militar: "Los argentinos somos derechos y humanos"), o el humor más bien irreverente hacia la historia de la serie "Volveré y seré sifones (Ivess)", "Volveré y seré sillones (Luis XV)", "Volveré y seré Cangallo. (Perón)" construidos sobre el "Volveré y seré millones" de Evita.

Ese tipo de humor apunta incluso hacia la historia de la práctica misma. Así, en algunos casos se trata de un juego de transformación de frases típicas sesentistas ("Seamos realistas (Marqués de Sobremonte)", y en otros de la ironía respecto de todo un conjunto de valores y creencias propio de las culturas jóvenes precedentes. ("En mi pieza tengo un poster de todos ustedes. El Che (Los Vergara)", "La civilización aplasta. Córrase (Vibrión)").

Los casos quizá más significativos de trabajo con una palabra *diferencial* se reconocen en aquellos graffitis que opacan la palabra debilitando su función comunicativa. A mediados de los '80, por ejemplo, un grupo santafesino denominado Cushito Cushilo cubrió la ciudad con graffitis incomprensibles ("Azalosis del baô", "Convenelia baigel", "Inchukiliáquili", "Onilicánico", "Isilicánico", "Aspzeing!") que fueron inmediatamente objeto

<sup>17</sup>En el sentido que George Bataille le da al término: aquellos *gastos improductivos* que tienen un fin en sí mismos y que no apuntan a la conservación/reproducción del sistema de producción (material y simbólico) capitalista regido según criterios de rentabilidad y eficiencia, sino que pertenecen más bien al orden del *exceso*. Cfr. "La noción de gasto" en *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987.

de atención por parte de la prensa local tanto como de la policía<sup>18</sup>. ¿Cuáles son los modos de lectura generados por estos graffitis que exhiben el sin sentido y la necesidad de cambiar el lenguaje, de construir otro lenguaje? Las respuestas, por supuesto, nunca serán *uniformes*<sup>19</sup>, la posibilidad de la respuesta indiferente, por ejemplo, permanece en el horizonte de lectura de estos graffitis. Sin embargo, algo sucede cuando desde la calle comienzan a generarse quiebres que desacostumbran la mirada y el lenguaje. Básicamente, algo sucede en los modos de lectura jóvenes, los más abiertos a este quiebre porque reconocen su origen en la misma cultura con la que se identifican.

Una década después otro grupo, Los Sujetos, en este caso en la ciudad de Buenos Aires, produjo una veintena de graffitis desplegados con relativa amplitud por diversos barrios. Muchos de esos graffitis inscribieron su palabra desde el quiebre y la atención puesta en el lenguaje, nombrando incluso su filiación “poética”. Así “Ojos-poesía-veneno”, “Nunca vi el silencio”, “El tibio vacío de las cosas”, “Llegó el negro diamante”, “El egoísmo es progreso”, todos ejemplos que tendrían que ser pensados en relación con sus efectos urbanos. En verdad, los habitantes de las grandes ciudades no suelen *ir por ahí* leyendo frases como éstas que, como mínimo, desvían la atención habitualmente anestesiada.

Junto con ese excedente lingüístico los graffitis de Los Sujetos propusieron, al igual que los graffitis de Secuestro durante los '80, una lectura política de la ciudad. De hecho, a partir de los graffitis de ambos grupos es posible establecer un pasaje entre dos modelos de ciudad. Secuestro, un grupo rockero-graffitero<sup>20</sup> identificado abiertamente con la subcultura joven anarquista, produjo graffitis que exhibieron la ciudad como panóptico. La referencia foucaultiana no es aleatoria<sup>21</sup>. El nombre del grupo incluso puede leerse tanto en relación con la desaparición forzada de personas como, a un nivel más general, con las sociedades disciplinarias y sus instituciones de encierro o secuestro tal como las analiza Foucault: “El colegio es una

<sup>18</sup>Al respecto cfr. el testimonio de A.G. en (Kozak, Bombini, Istavan y Floyd, 1991).

<sup>19</sup>En el mismo testimonio, en relación con un episodio en el que los integrantes del grupo fueron apresados por la policía se lee: “En la charla del comisario con una de las madres de los acusados se escuchó: ‘Esta gente que escribe las paredes es una delirante, no le funciona bien la cabeza; no puede ser que uno vaya por la calle y en una pared diga ‘Comprate un gorro cabezón’ ‘ (cabe aclarar que el graffiti original decía ‘Comprate un gorro Claudio’, que además no era para nada cabezón” (1991, 49).

<sup>20</sup>El grupo fue tanto una banda de rock como una banda graffitera. Dado que por lo general tocaban en pequeños locales más bien ligados al *underground* porteño, fueron mucho más conocidos por sus graffitis que por su música.

<sup>21</sup>“Hubo momentos en que hacíamos casi graffitis filosóficos” dice Max, integrante del grupo, en una entrevista (Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1991, 39).

institución de Secuestro”, “Yo secuestro, tú secuestro” dice el grupo desde las paredes.

Algunos graffitis de Los Sujetos recuperan ya en los ‘90 la lectura *panóptica*, por ejemplo en un graffiti pintado sobre las paredes del Hospital de Clínicas, modelo, en tanto hospital-escuela, del saber hospitalario: “Fuera de la mente... el cuerpo?”. El nombre del grupo, además, reinstala el debate por las subjetividades *sujetas* (“Odio ser sujeto”). Pero también, el grupo exhibe el pasaje hacia aquello que Deleuze denomina “sociedades de control” moduladas flexiblemente a partir de la proliferación de las pantallas: “Tus lentes filman”. La interiorización del control social (ver/ser visto) que en el sistema panóptico pasaba por la visibilidad arquitectónica se *desmaterializa* a través de las tecnologías audiovisuales e informáticas.

Para Ricardo Piglia, el crítico, la ficción no imita a la realidad, en todo caso sería al revés, las huellas de la ficción que aparecen en la realidad establecen la posibilidad de la utopía<sup>22</sup>. Con algunos graffitis quizá las huellas de la literatura se graben en la calle.

Así, en definitiva, reescribir la ciudad con el lenguaje destrozado de algunas niñas, con máquinas reproductoras y graffitis para el insomnio de una ciudad ausente quizá hable de cómo anudar algunas puntas para hacer del espacio un *lugar*<sup>23</sup>, y de las palabras algunos relatos con los que podamos contar.

<sup>22</sup> Cfr. Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, La Urraca, 1993y *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XX, 1993.

<sup>23</sup> Cfr. Marc Augé. *Los ‘no lugares’*. Barcelona, Gedisa, 1993.