

**CONVERSACIÓN AUSENTE EN LA CIUDAD AL SUR:
SILENCIO Y CIRCUNLOCUCIÓN COMO ESTRATEGIAS
MNEMOTÉCNICAS EN LAS OBRAS
DE RICARDO PIGLIA Y MARTA TRABA**

*Jesús Eduardo García Castillo**
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

*Este rosario de cuentas infelices
calla más de lo que dice,
pero dice la verdad*
JOAQUÍN SABINA

PALABRAS CLAVE: NARRATIVA DE LA DICTADURA, INTERTEXTUALIDAD, RELATO ESPECULAR,
ESCRITORAS LATINOAMERICANAS, TEORÍAS DEL CUENTO

Resumen: Aunque con diferencia de once años en sus fechas de publicación, *Conversación al sur* de Marta Traba (1981) y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992) tienen como tema central la preservación de la memoria de las dictaduras sudamericanas con el propósito de que esas experiencias no se repitan. En ambas novelas, la intertextualidad con otras obras literarias es fundamental no sólo para la construcción de la trama, sino para la elaboración del significado profundo que cada autor busca en su propio texto; por eso, es posible un análisis que se ocupe en las dos novelas, aunque éstas hayan sido concebidas de modo completamente independiente entre sí.

* jesuseduardogarcia@yahoo.com.mx

Jesús Eduardo García Castillo

Abstract: *Though with difference of eleven years in his dates of publication, Conversación al sur of Marta Traba (1981) and La ciudad ausente of Ricardo Piglia (1992) they take as a central topic the preservation of memory of the South American dictatorships with the intention of which these experiences do not repeat themselves. In both novels, the intertextuality with other literary works is fundamental not only for the construction of the plot, but also for the elaboration of the deep meaning for that every author looks in his own text; because of it, is possible an analysis in both novels, though these have been conceived in an independent way completely.*

UNOS POCOS DETALLES DIVAGANTES

Cuando, en diciembre de 1990, el presidente argentino Carlos Saúl Menem concedió el indulto a los torturadores y asesinos que trabajaron en favor del régimen militar, miles de desaparecidos murieron una segunda vez. La motivación literaria que las dictaduras en Latinoamérica han provocado desde el siglo XIX se activó de nuevo: Ricardo Piglia, rebelde ante el decreto oficial de reconciliar a la Nación sobre la base de un olvido forzado, publicó *La ciudad ausente* en 1992,¹ novela cuyo título parece desenmascarar, mediante una metonimia en la que “ciudad” sustituye a “nación”, la absurda decisión impuesta a un pueblo que, por su obligado silencio, parece no estar.

Fiel a su proyecto metaliterario, Piglia incluye en su novela, además de numerosas referencias intra e intertextuales, múltiples disertaciones y comentarios sobre el relato y la manera de narrar. Esta acumulación de alusiones a otras obras y autores forma un tejido tan complejo que el tema principal de *La ciudad ausente* parece quedar marginado, pues lo que el lector encuentra en un primer acercamiento es la historia de una mujer-máquina que relata incesantemente, y cuyas narraciones se multiplican sin que parezca haber vasos comunicantes entre ellas.

¹ Ricardo Piglia. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Todas las citas textuales están tomadas de esta edición, aunque existe una edición más reciente publicada bajo el sello de Anagrama.

Conversación ausente en la ciudad al sur...

Sin embargo, apenas el lector compara unas con otras, se percató de que bajo la aparente estructura de rosario o “collar de perlas” unidas sólo por el delgado y caprichoso hilo de una Sherezada muerta y convertida en máquina, hay un mensaje oculto pero bien articulado, cuyo objetivo principal es recuperar la memoria sobre los horrores cometidos por la dictadura militar. Esta voluntad de recordar lo que oficialmente está olvidado pone a la novela de Piglia en el mismo camino de *Conversación al sur* (1981), de Marta Traba, quien comenzó su novela con la siguiente dedicatoria: “A Gustavo y Elba; para no olvidar”.²

No obstante compartir tanto la búsqueda de la memoria, como el género literario, la diferencia formal entre estas dos obras es muy grande. Es cierto que en ambas novelas, el silencio desempeña un papel central, pero el ámbito donde ese silencio tiene lugar define el carácter de cada una. Traba publicó en México, lo que le ofrecía la libertad de denunciar abiertamente los crímenes del “ejercicio colegiado, corporativo, institucional de la autoridad por parte de las altas jerarquías de las Fuerzas Armadas” sudamericanas (Pacheco, *Narrativa...* 35), mientras que Piglia publicó su novela en Argentina, donde resulta políticamente incorrecto llevar la contraria a la armonía oficial. De este modo, aunque los dos denuncian, ella prefiere el silencio elocuente de los personajes femeninos que crea en el exilio y él, la circunlocución asertiva del “insilio”.

Mediante el título que da a su novela, Traba crea un horizonte de expectativas que enseguida se ve parcialmente frustrado: aunque “el sur” representa las tres ciudades principales en las que se desarrolla la diégesis (Montevideo, Buenos Aires, Santiago), lo que debía ser una conversación se convierte desde las primeras páginas en dos monólogos yuxtapuestos: Irene, de 40 años, y Dolores, de 28, dicen más para sí mismas e incluso en sus silencios, de lo que se comunican entre ellas. La estructura bimembre de la novela refuerza esta idea, pues en la primera parte domina la perspectiva de la mayor, mientras que la más joven cobra fuerza en la segunda. Además, en ambos capítulos hay un constante

² Marta Traba. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI, 1981. Todas las citas están tomadas de esta edición.

Jesús Eduardo García Castillo

cambio en la persona gramatical del narrador: un párrafo en primera persona (la autoconfesión del miedo presente y de los horrores pasados) está precedido por uno en tercera (la narración de lo que sucede durante el diálogo), sin que medie transición alguna. Esto se debe a que ninguna de las dos mujeres se atreve a hablar del peligro inminente, ni de las torturas que sufrió.

Aun así, los lectores tenemos un cuadro bastante completo, a partir de los monólogos interiores que aparecen intercalados en la conversación. Sin embargo, y a pesar de sus analepsis, la novela está sujeta a un relato bastante lineal —sin que esto suponga simpleza, desde luego.

En ese aspecto, la novela de Piglia provoca desconcierto; resulta difícil de seguir, pues está construida con base en numerosos relatos enmarcados, cuyo carácter es muchas veces especular. De este modo, los personajes se reduplican en situaciones reiterativas, condición que se complica progresivamente al ir apareciendo referencias intertextuales. Debido a la extensión del tema, centraré mi análisis en los dos primeros capítulos, pues creo que son fundamentales para explicar la novela; por lo que se refiere a las otras obras mencionadas en ella, he elegido hacer una comparación con “William Wilson”, de Edgar Allan Poe (por ser éste el relato con el que se “alimenta” a la *máquina* y que luego ésta reproduce con variantes infinitas. Además, “La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen” [43], y la primera obra de la *máquina* es la reelaboración del cuento de Poe). También serán indispensables “La loca y el relato del crimen” y la teoría del cuento, del mismo Ricardo Piglia.

Si algo queda claro en el primer capítulo de *La ciudad ausente* es que Junior (Miguel Mac Kensey), periodista del diario *El Mundo* y compañero de Emilio Renzi —*alter ego* de Piglia—, está llevando a cabo una investigación, aunque nunca sabemos qué busca y el caso no llega a resolverse. Sin embargo, este ambiente policial es muy importante por dos motivos; en primer lugar, porque se hace congruente con la teoría que la misma novela propone: “todo relato es policial” (168), y en segundo, porque pone sobre aviso al lector, quien tendrá que convertirse en una especie de detective para buscar el significado del mensaje que está por recibir. Por otra parte, la elección de un esquema detectivesco obedece no sólo

al gusto del autor por este subgénero literario,³ sino al deseo de incorporar al lector en la construcción del subtexto. De este modo, mientras en *Conversación al sur* el lector es receptor y testigo de los hechos y los recuerdos de las atrocidades vividas por los personajes —casi todos femeninos—, en *La ciudad ausente* el lector deviene coautor del mensaje, pues éste exige un esfuerzo extra para ser descodificado. Es interesante, por lo tanto, que el fenómeno de resistencia política con el que se identifica a la literatura escrita dentro de las repúblicas sudamericanas se refleje en una resistencia del texto a *ser interpretado*. Sin embargo, es posible hacerlo si se parte de las premisas que la novela ofrece en sí misma, así como de lo que su autor ha expresado en otros géneros, como el cuento y el ensayo que ya mencioné.

Por ejemplo, que los relatos que conforman *La ciudad ausente* sean especulares y sus personajes se presenten generalmente por pares, produce un efecto reiterativo mediante el cual se nos cuenta una historia con numerosas variantes, igual que las narraciones reproducidas por la *máquina* con base en “William Wilson” —lo que, por otro lado, terminará por darnos la impresión de que la novela que leemos es, en realidad, otro relato producido por la *máquina*—. Esta repetición de los mismos elementos con que se construyen historias ligeramente variadas, remite a “La loca y el relato del crimen”, donde Emilio Renzi descubre al verdadero asesino de una prostituta, luego de analizar el discurso reiterativo, incoherente y monótono de una loca que ha sido testigo del crimen:

Hay una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico [...] En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales [...] lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva [...] Yo analicé con ese método el delirio de la mujer. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir.

³ Utilizo el término sin connotación peyorativa alguna.

Jesús Eduardo García Castillo

Al transpolar esta tesis a *La ciudad ausente*, es fácil concluir que bajo la repetición yace un mensaje cifrado. Pero el cuento es útil para este análisis, por lo menos, por otros dos motivos: aunque Renzi descifra el mensaje, no consigue que la policía libere al hombre inocente que ha sido inculpaado. Su jefe explica con toda claridad la subordinación de la prensa, y por sinécdoque, de la palabra escrita a la estructura represiva representada por la autoridad:

Me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá. Hací una nota de cincuenta líneas contando que a la mina la mataron a puñaladas. No hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que la mató la Virgen María, vos escribís que la mató la Virgen María. Si te enredás con la policía te echo del diario. (Piglia, "La loca..." 147-163)

Ante esta situación, la escritura, incapaz de cambiar la realidad, se transforma en el único medio asequible para soportarla, porque Renzi desahoga su impotencia escribiendo el relato que leemos: "Gordo, difuso, melancólico el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo —*empezó a escribir Renzi*—, Almada salió ensayando un aire de discreta euforia para tratar de borrar su abatimiento"; he subrayado la frase entre guiones, porque de no ser por ella el primer y el último párrafos del cuento serían idénticos, lo que, además de darle circularidad, añade una dimensión al cuento: ése a quien creíamos sólo un personaje, resulta ser el autor de lo que hemos leído.⁴ En ese sentido, "La loca y el relato del crimen" reitera, por si hiciera falta, que en los relatos de Piglia la realidad se encarna en la literatura, aseveración trascendental para entender el carácter de denuncia de *La ciudad ausente*.

⁴ Más adelante veremos cómo "William Wilson" es uno de los principales hipotextos de *La ciudad ausente*. En él, Poe también se pone en juego al hacer coincidir su fecha de nacimiento con la del personaje doble sobre el que versa su relato. En la novela que me ocupa, como en muchas otras de sus obras, Piglia hará algo parecido con Renzi. Una pista simple pero clara de que se trata de su *alter ego* es que lo llama con su propio nombre: Ricardo *Emilio Piglia Renzi*.

Conversación ausente en la ciudad al sur...

Por lo que se refiere a su teoría del cuento (“Tesis sobre el cuento” 55-59), Piglia utiliza una anécdota de Chéjov (“Un hombre en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa y se suicida”) para ilustrar su tesis de que un cuento siempre cuenta dos historias, pero esta imbricación se presenta —en un buen relato— en forma de *iceberg*, es decir lo más importante nunca se cuenta.

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

Llama la atención que Piglia mencione a Poe como ejemplo de esta técnica narrativa, pues esto confirma la trascendencia que tendrá para el análisis de *La ciudad ausente* el cuento “William Wilson”. En primer lugar, Poe utiliza el tema del doble —tan recurrente en la literatura argentina— para contarnos la lucha de un hombre contra su conciencia.⁵ El relato se inicia cuando el personaje se siente destruido por haber triunfado sobre ella, y halla en el recuerdo, mediante la escritura, el único camino para el alivio de su pena:

Demorarme en los menudos recuerdos de la escuela y sus episodios me proporciona quizá el mayor placer que me es dado alcanzar en estos días. *Anegado como estoy por la desgracia —¡ay, demasiado real!—, se me perdonará que busque alivio, aunque sea tan leve como efímero, en la complacencia de unos pocos detalles divagantes.* Triviales y hasta ridículos, esos detalles asumen en mi imaginación una relativa importancia, pues se vinculan a un pe-

⁵ Para citar sólo un caso, en el capítulo 1: “El encuentro”, Piglia presenta a Junior, un argentino inglés, lo que recuerda las dobles nacionalidades de los personajes en “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Por otra parte, como hace notar Jorge Fornet (*El escritor y la tradición*) “junior” puede interpretarse como una duplicación del padre.

Jesús Eduardo García Castillo

riodo y a un lugar en los cuales reconozco la presencia de los primeros ambiguos avisos del destino que más tarde habría de envolverme en sus sombras. *Dejadme, entonces, recordar.* (“William Wilson” 51-73)

Esos pocos detalles divagantes, triviales y hasta ridículos en los que se demora el narrador, son apenas el signo de una historia terrible que se está construyendo por debajo de ellos, y que constituye la esencia de lo que el narrador verdaderamente quiere contar, como también sucede en *La ciudad ausente*. Una última referencia al cuento de Poe me parece obligatoria: cuando, finalmente, el hombre decide apuñalar a su doble, éste sentencia: “Has vencido y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!” Si aceptamos que el doble representa la conciencia del personaje —como se infiere desde el epígrafe de Chamberlayne con que Poe abre su relato: “¿Qué decir de la torva conciencia, de ese espectro en mi camino?”—, entonces matarla es tanto como un suicidio. En ese caso, *La ciudad ausente* (novela en la que el tema primordial es la memoria) parece decirnos que olvidar es matar la conciencia, y por extensión, matarse uno mismo, dejar de respirar. “Y lo grave ni siquiera es que vos te mueras, sino que les regalás otro muerto” (92).

Dejadme, entonces, recordar

Como se ha visto, la elección del relato de Poe fue motivada por su similitud con el tema central de *La ciudad ausente*, es decir, la memoria como medio para recuperar la conciencia. Bajo esta premisa, haré un análisis muy breve de los dos primeros capítulos de la novela para abundar en el tema del subtexto, e intercalaré algunas reflexiones sobre la novela de Traba.

Un aspecto importante para interpretar la novela, es que muy pronto da cuenta de su carácter autorreferencial. En el capítulo 1, Renzi relata cómo su padre escuchaba en Argentina discursos de Perón grabados en el exilio, y comenta:

Conversación ausente en la ciudad al sur...

A Perón se le tendría que haber ocurrido hablar por onda corta [...] Porque nosotros escuchábamos las cintas cuando ya los hechos eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar. Me acuerdo de eso cada vez que me hablan de las grabaciones de la máquina. Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere. (12)

Renzi equipara literatura y resistencia política, lo que de forma implícita revela el carácter de *La ciudad ausente*, además de que el arbitrario recomenzar de las historias remite a las reiteraciones de la *máquina*.⁶ Por otra parte, no sólo importa lo que ésta cuenta, pues Renzi relata cómo conoció la tragedia de Lazlo Malamüd, quien huyó a Argentina “en 1956 cuando entraron los tanques rusos en Hungría, porque no pudo soportar que lo masacraran aquellos en quienes había depositado su esperanza” (16). Esta frase es mucho más terrible de lo que parece (Piglia lo ha advertido en la página 14: “Todo quería decir otra cosa”), pues puede interpretarse como la traición del sistema contra la sociedad a la que supuestamente debería proteger.

Tomemos un ejemplo de *Conversación al sur*: Victoria, hija de una familia burguesa, es el cerebro de una conspiración contra la dictadura. En el momento que está entregando a su madre un paquete comprometedor —quizá documentos, propaganda subversiva— para que ésta lo oculte, es sorprendida por Abel, su padre, quien la reprende: “¿O es que no se daba cuenta de lo que podía costarle? [...] Y ella, por

⁶ La ironía de Piglia es que, en este caso, la resistencia política es pro-dictadura. Si unimos esto a la historia del húngaro Lazlo Malamüd, quien ha venido a Argentina huyendo de la masacre cuando lo que muchos argentinos quisieran es huir de su país, tenemos un modelo contrario al que denuncia la narrativa de la dictadura, pero no resulta incoherente, pues en el siguiente capítulo Lazlo se verá reflejado en el espejo de las historias contadas por la *máquina*. Lo que en el relato externo es derecha, en el relato espejo será izquierda, y si atendemos a Lucien Dällenbach (*El relato especular*), la verdad que el texto desea expresar se conoce a través del relato espejo.

jugar a la revolución, ¡a la revolución contra qué, por Dios!” (79). En ese momento, los militares golpean la puerta y Abel les abre, solicita el nombre del oficial encargado y pide ver la orden de allanamiento. Cuando el militar pregunta por el paquete, Abel responde: “Por favor, todo se aclarará. Mi esposa les dará el paquete que es de mi hija” (80). Es claro que Abel confía en que el sistema reprenderá a Victoria de modo proporcional a su falta (un arresto, una multa, etcétera), pero no imagina que al entregarla la manda al matadero. Esta diferencia entre confiar en el sistema y luchar contra él constituye una barrera generacional que se encarna en Irene y Dolores, quienes más que conversar se atacan y se defienden.⁷ La tragedia de Abel (cuyo nombre es muy significativo) es confiar en quienes lo masacrarán, como sucedió con Lazlo Malamüd.

A continuación resumo lo que a este respecto señala Elia Geoffrey Kantaris (“The silent zone...”, quien afirma que Traba dibuja una línea de discontinuidad entre el deseo de hablar o actuar, y los límites impuestos en el lenguaje y en otras estructuras sociales, que constriñen ese deseo. En esta área intermedia las palabras parecen dejar de funcionar (como sucede en la agonía del torturado, el sentimiento de no pertenencia del exiliado y el refugiado, o el miedo de la lesbiana y el homosexual). Dentro de una estructura política, social y lingüística sobrerreglamentada que literalmente no les deja espacio, las experiencias aparecen como impronunciables o inconcebibles dentro de la lógica conceptual que rige la vida. Los textos de la autora argentina trabajan sobre este “filo de navaja”, representando un papel de búsqueda constante de un lenguaje en el que se puedan expresar estas experiencias complejas, innombrables, irreductibles. Así, el proyecto literario de Traba es hacer que esos silencios hablen al leer “entre líneas” en busca de un subtexto reprimido o de un significado mayor debajo de las oposiciones de un discurso monológico. En este contexto, el silencio deja de ser un gesto para convertirse en un escándalo.

⁷ La palabra “defenderse” es sumamente frecuente en la descripción del diálogo entre estos dos personajes.

Conversación ausente en la ciudad al sur...

Con ese mismo objetivo, Piglia utiliza la circunlocución mediante referencias a otros textos (no siempre literarios).⁸ Un ejemplo sintomático por su contexto lo ofrece el segundo apartado en el capítulo 1 de *La ciudad ausente*: Junior inicia su investigación con una visita al Hotel Majestic, donde se encuentra con la cantante (y todo parece indicar que también prostituta) Lucía Joyce,⁹ pero el diálogo que sostienen se ve entrecortado por malentendidos:

—Se fue —dijo Junior—. Metió tu ropa en una valija y se fue. La Coca Fuyita [refiriéndose al amante de ella]. ¿Quiere usarla?
—Coca no uso —dijo ella—. Hace años. (24)

En esta zona de incomunicación, de silencio, ambos personajes intercambian fragmentos de canciones populares, como el tango “Silencio” o el bolero “Nosotros”. Esto nos advierte sobre la importancia que tendrá el mensaje oculto en la letra del tango “Sin palabras” que la *máquina* menciona en el monólogo final (176):

[...] si hay llantos que pueden perseguir así,
si estas notas que nacieron por tu amor
al final son un silencio
que abre heridas de una historia,
son suplicio, son memoria,
fantoche herido, mi dolor se alzaré
cada vez que oigas esta canción.
(*El tango 363*)

⁸ Esta es otra semejanza con Borges. Confróntese: “Las inscripciones de los carros” (*Evaristo Carriego*), una de las primeras colaboraciones de Borges para la revista *Sur*, en la que Borges presenta una actitud democratizadora ante los textos: cualquier material verbal puede provocar el hecho estético.

⁹ El apellido no es casual, se trata de una prolepsis del capítulo 3, donde se narrará la historia de una sociedad que utiliza *Finnegans Wake* como la base de un lenguaje común. Para un análisis de este capítulo, véase “La ciudad ausente, la tranquera de Macedonio y la fundación de una Argentina plural... y en pedazos”.

Jesús Eduardo García Castillo

Como se observa, el tango parece dirigirse al dictador, representado por el cuerpo colegiado al que se refería Carlos Pacheco (*Narrativa...*), para hacerle la advertencia de que aun en el silencio oficial, el llanto por las heridas y los suplicios perseguirán a los culpables.

Otra prolepsis en este encuentro entre Miss Joyce y Junior la constituye la representación negativa de la luz, que casi siempre aparece combinada con espejos. Ya en la página 14, se lee: “Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza”, y en el apartado que sucede al de la entrevista en el Hotel Magestic, Juan Arias descubre una fosa común clandestina mediante el uso de una linterna y un espejo, es decir, la amenaza de echar luz sobre la memoria es un peligro necesario: mostrar el horror vivido.¹⁰

Esto me conduce a mencionar el apartado 3, que presenta la grabación de una historia producida por la *máquina*. Como he venido anunciando, “La grabación” reitera varios de los temas tocados permanentemente, aunque ordenados de modo distinto; con ello se demuestra que las historias tienen una función especular y se refuerza el carácter autorreferencial de la novela, pues cuando los personajes no tienen palabras para narrar su desdicha o su horror, recurren a la literatura.¹¹

La desgracia —¡ay, demasiado real!

Para concluir, considero pertinente hacer un recorrido por el museo de la novela (descrito en el capítulo 2, que se divide en cinco partes, todas ellas narraciones de la *máquina*); esto me permitirá proponer una lectura que se acerque a uno de sus posibles desciframientos. “El gaucho invisible”, el primer apartado, es una parábola cuya interpretación parece ser “la crueldad hermana”. Es revelador que el tema de la crueldad sea el primero en aparecer en el ámbito del museo, pues constituye el inicio

¹⁰ Aunque también hay una amenaza concreta relacionada con enfrentar la luz de la foto policial. Confróntese: *La ciudad ausente* (68).

¹¹ Lazlo Malamüd está representado en Juan Arias, pero también Lazlo es científico y literato, como Macedonio. Cuando Lazlo y Juan se encuentran ante una situación que rebasa su discurso, utilizan el de *Martin Fierro*.

Conversación ausente en la ciudad al sur...

de la "visita guiada" que terminará con la "cura por la palabra" en los casos de Laura y Elena.¹² Enseguida, en "Una mujer" se reelabora la teoría del cuento de Piglia, con lo que se nos advierte que debemos leer entre líneas. Luego, en "Primer amor", la frase "soñé que soñaba con ella en el espejo" (53) desvela el signo especular de la novela al que ya me he referido varias veces. Después, tenemos un relato fundamental, "La nena", que se construye sobre la base de la repetición *ad infinitum* de la misma historia (cuyo *leitmotiv* es un anillo, que simboliza la circularidad reveladora como en el cuento "La loca..."), pero con ligeras variantes que ayudarán a devolver a la niña el uso de la palabra.¹³ Esto simboliza la construcción de la memoria a partir de la creación de un nuevo lenguaje, conveniente a la experiencia emocional del individuo: el relato del anillo se ajusta a la experiencia emocional de la nena, *La ciudad ausente* aspira a adaptarse a la experiencia emocional de la colectividad argentina.

Finalmente, en el relato "Los nudos blancos" (zonas de concentración de memoria sobre los que se puede trabajar para grabar o borrar información) prevalece un ambiente onírico en el que se distingue a Elena Fernández, recién convertida en máquina y llevada al consultorio del doctor Arana, a quien ella cree estar investigando para salvar a un tal Mac (partícula del nombre de Junior). Su labor investigadora, la convierte en la duplicación de Junior, con lo que se infiere, por analogía, que Junior es el encargado de reconstruir la memoria colectiva mediante su investigación, ésta sería la verdad que se descubre por medio del espejo

¹² Parece inevitable recordar a Freud y comparar sus teorías del sueño con las historias de la *máquina*, quien sostiene que las pesadillas constituyen "el esfuerzo por reconstruir la mala situación, con el fin de tener una nueva oportunidad de hacerle frente; en estos sueños no hay ningún oscuro intento de evasión, sino sólo un intento de enfrentarse a la situación, de hacer un nuevo esfuerzo de control" ("Freud y la literatura" 381). Sin embargo, Piglia cancela toda posibilidad de mesura: "Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas" (52).

¹³ Me importa subrayar que en este proceso de cura por la palabra (o, mejor, por la narración), el uso de la música como elemento que subyace en el discurso por su carácter temporal y de "modelo abstracto del orden del mundo" (57) es fundamental, lo que prefigura la importancia oculta en la letra del tango "Sin palabras" (título por demás significativo).

Jesús Eduardo García Castillo

de la narración completa. Adicionalmente, puede decirse que este apartado funciona como una metáfora de las salas de tortura (por su manipulación de la conciencia ajena mediante métodos “quirúrgicos” y *electroshocks*), o del dictamen oficial con el que se pretende indultar a los culpables: los talleres de reparación de televisores trabajan para que las pantallas ya no capten “los canales del pasado”.

Si se sigue el orden de los subcapítulos que acabo de mencionar, me parece que la visita guiada al museo de la novela (de *esta* novela) puede interpretarse en términos muy simples, de esta manera:

a) ha habido una experiencia cruel, llevada a cabo por una organización poderosa (la dictadura) que no permite que nadie escape del sistema (quienes no participen de la crueldad se volverán invisibles como el gaucho, desaparecerán en los mapas del infierno, igual que el becerro de “La grabación”).

b) el autor implícito se dispone a contar una historia (que parece inocente, inconexa, incomprensible) pero advierte que es sólo la punta de un iceberg.

c) como la novela contiene dentro de sí otras historias, el autor nos llama la atención sobre las duplicaciones y los reflejos que descubren sentidos ocultos en las minificiones.

d) la teoría que sustenta *La ciudad ausente* es que se puede curar por la palabra, como hace el psicoanálisis, que ésta se puede al sistema policial para usarlo en favor de la sociedad, y, finalmente,

e) el uso de la palabra se encamina a la conservación de la memoria, pero sobre todo, de la conciencia.

Concluiré con un comentario sobre otra coincidencia entre estos dos narradores: Traba se interesa por un mundo exclusivamente femenino; los dos personajes hombres más importantes de su novela (Enrique y Abel) son aplastados por la dictadura y dejan solas a las mujeres, que

Conversación ausente en la ciudad al sur...

deben organizarse para sobrevivir. Los modos de organización constituyen un amplio rango de las posibilidades que la sociedad concede a la mujer; baste revisar el trabajo de Gisela Norat (*Four Latin American...*), para quien el tema político principal de *Conversación al sur* se refiere a un modelo dominante: disidentes *versus* gobierno, y tiene sus correlatos en modelos secundarios como el de hijos *versus* padres, como se mostró en el ejemplo en que, por ignorar la verdadera trascendencia de las organizaciones juveniles, el padre entrega a la hija a una muerte violenta a manos de los militares. A pesar de esto, en la novela de Traba los personajes femeninos trascenderán la tradición que otorga un poder desigual a hombres y mujeres en las mismas esferas de la vida mediante cuatro puntos de ruptura que se enumeran en modo ascendente (igual que se presentaron de modo consecutivo los relatos en la novela de Piglia). Estos puntos de quiebre son los que presento a continuación:

- a) el uso que la mujer hace de su cuerpo como una herramienta de negociación dado que la sexualidad es el mayor o el único recurso de poder que muchas de las mujeres tienen. Así se explica que Luisa se haya vuelto amante del comisionado para proteger a los jóvenes insurgentes. El abandono de Luisa ante el arresto de los muchachos es el primer ejercicio de poder y de ruptura de esta "tradición".
- b) la sublevación femenina ante un hombre de rango oficial superior. En la novela esto se representa mediante la escena de furia que tiene Irene en la estación de policía.
- c) la organización, que en *Conversación al sur* está relacionada con el tema de los desaparecidos: las Madres de la Plaza de Mayo no son sólo disidentes políticas, sino mujeres que implícitamente rechazan los dictados patriarcales, y por ello son consideradas "pervertidas" sociales. El ritual de la plaza conforta a las madres, al tiempo que les otorga un sentimiento de pertenencia y unión que las palabras no pueden dar a entender.
Esta organización ritual es la más importante muestra de poder femenino de toda la novela, pues el gobierno no puede

Jesús Eduardo García Castillo

actuar contra ellas porque sería castigar el desempeño de su papel en la sociedad patriarcal: el cuidado de los hijos, lo que es, tradicionalmente, su única forma de autoridad.

- d) el caso de Victoria, que se convierte en líder del grupo insurgente por sus propios méritos, lo que constituye un logro formidable que requiere la subversión de los prejuicios de clase y la superación de los obstáculos genéricos. Esto se convierte en un triunfo simbólico que culmina el movimiento inicial, con lo que se podría hacer una jornada femenina que comienza por el uso de la sexualidad como arma de poder, pasa por el cuestionamiento de la autoridad masculina y mediante la organización y el ritual, otorga a la mujer la autoridad que antes era privilegio masculino.

Por otra parte, Piglia organiza su novela en torno a la figura de una mujer amada hasta el extremo de buscar su perpetuación mecanizando su cadáver. Aunque está convertida en máquina, Elena rige la narración al punto de hacernos sospechar que *La ciudad ausente* es otro de sus relatos (un cambio jerárquico entre personaje-narrador que recuerda a Renzi en "La loca y el relato del crimen"). Esto confiere a lo femenino un lugar primordial en la novela: el ejercicio del poder, lo que también subvierte el papel tradicional de la mujer. Como subraya Laura Demaría:

Elena, confiesa Russo a Junior en el Delta, constituye una "defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado". Ella se levanta, entonces, como un símbolo que condensa el poder de la "otra" ficción, de la ficción no-oficial, plural, femenina, que resiste, como quiere Macedonio, "los dictados de la ley" y los falsos límites impuestos a través de lo "real-verosímil[us]". (151)

A partir de esta observación y de los comentarios que integran este trabajo, podemos concluir que por caminos diferentes, sea el silencio de la Plaza de Mayo, sea la circunlocución de los tangos y boleros, Traba y Piglia dismantelan la tradicional división de poderes entre lo masculino

Conversación ausente en la ciudad al sur...

y lo femenino, cuestionan la inflexibilidad de los roles, pero sobre todo, contribuyen a rescatar y preservar la memoria de esos hechos terribles que quisiéramos ausentes de la Historia de la humanidad, pero que, una vez ocurridos, sería un crimen olvidar.

OBRAS CITADAS

- Castanedo G., Federico, comp. *El tango*. México: Editora Latino Americana, 1966.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Demaría, Laura. "La ciudad ausente, la tranquera de Macedonio y la fundación de una Argentina plural... y en pedazos." *Argentina-s*. Buenos Aires: Corregidor, 1999. 155-185.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*. Tesis doctoral. El Colegio de México, 2000.
- Geoffrey Kantaris, Elia. "The Silent Zone: Marta Traba." *Modern Language Review* 87 (1992): 86-101.
- Norat, Gisela. *Four Latin American Writers Liberating Taboo: Alalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit*. Tesis doctoral. Washington University, 1991.
- Pacheco, Carlos. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1987.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- . "La loca y el relato del crimen." *Cuentos con dos rostros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 147-163.
- . "Tesis sobre el cuento." *Teorías del cuento*, 1. *Teorías de los cuentistas*. Textos de Difusión Cultural. Comp. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 55-59.
- Poe, Edgar Allan. "William Wilson." *Cuentos 1*. Prol., y trad. Julio Cortázar. México: Alianza, 1994. 51-73.

Jesús Eduardo García Castillo

Traba, Marta. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI, 1981.

Trilling, Lionel. "Freud y la literatura." Hendrix Marinus Ruitenbeec.
Psicoanálisis y literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
358-384.

D. R. © Jesús Eduardo García Castillo, México, D. F., enero-junio, 2009.

RECEPCIÓN: Febrero de 2009

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2009