

El último lector

*A Arcadio Díaz Quiñones*¹

¹ Arcadio Díaz Quiñones (1940), catedrático de Literatura Hispanoamericana y profesor emérito en la Universidad de Princeton, coincidió con el autor en dicha universidad. En «Ricardo Piglia: los años de Princeton», artículo que forma parte del libro editado por Julia G. Romero, *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia, op. cit.*, págs. 169-189, puede el lector consultar la semblanza que hizo del autor.

I sometimes sit beneath a tree And read my own
sweet songs; Though naught they may to others be,
Each humble line prolongs A tone that might have
passed away, But for that scarce remembered lay.

OLIVER WENDELL HOLMES, *The Last Reader*²

² Indica Piglia en el «Epílogo»: «Desde el principio este libro ha estado para mí secretamente unido a *The Last Reader*, la canción de Charles Ivens basada en el poema de Oliver Wendell Holmes que usé en el epígrafe. Cada vez que la escuchaba a lo largo de los años pensaba escribir una historia inspirada en ese tema». «The last reader» es una canción de Charles Ivens basada en el poema del mismo título de Oliver Wendell Holmes (1809-1894). Fue profesor de anatomía y psicología en la universidad de Harvard de la que acabó siendo decano. Puede el lector escuchar la canción a la que se refiere Piglia en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dbdv6dRi12g>>.

Prólogo³

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad⁴ en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos

³ Este pórtico de entrada a *El último lector* pone de relieve la hibridación y mixtura de la poética del autor al querer incluir, en un libro de ensayo y lectura, un relato sobre la réplica imaginaria de una ciudad. Podemos ver en este «Prólogo» el modo en que Piglia interviene en el propio texto, en principio ensayístico, con una voz a medio camino entre lo ficcional y lo verdadero, de manera que lo que convoca y provoca, en realidad, es una doble lectura con la pretensión de encontrar lo que en otro lugar y a propósito de los prólogos de Macedonio ha llamado el autor «el doble público», a saber, «el lector aliado, atento, que está de su lado; y el otro lector, que a menudo tiene la forma del enemigo», Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*, *op. cit.*, pág. 88. Pero es también la condición de la lectura en Piglia: leer a Piglia es leer al lado de, cerca y a través de Piglia. Este libro pone en práctica, a menudo a destiempo y desde los márgenes de unas anotaciones hermenéuticas intempestivas y fragmentarias, un vínculo íntimo entre la literatura y el pensamiento. Sepa el lector, por otro lado, que este texto ya había aparecido con anterioridad y con algunas variaciones en *Cuentos morales* (1993).

⁴ Se recordará que en *La ciudad ausente* hay una similar, la de Stephen Stevensen que «ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo» con la intención de fabricar «réplicas microscópicas, dobles virtuales», Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, págs. 99 y 97. Aquí, como allí, la ciudad es un mecanismo de construcción del sentido en la medida en que se convierte en un dispositivo

verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba.

Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable⁵. Se ven los edificios y las

conceptual que visibiliza un espacio de lectura y una lectura del espacio. Como ha mostrado con acierto Ana Gallego en *Otro, Ricardo Piglia y la literatura mundial*, op. cit., pág. 110, «la memoria ligada a la tradición y a la ciudad es lo que permite que Piglia piense la cultura desde el espacio, interrogando el punto de vista: desde dónde y hacia dónde se mira/lee. El sujeto crea el objeto y el lector crea el texto. La realidad se empoza en esa réplica de la ciudad bonaerense que posee una *forma* fragmentada, sinóptica, marginal y microscópica. La realidad no tiene una escala, sino que la medida es dada por el individuo. De ahí que Piglia nos lleve del punto mínimo, una réplica de una ciudad, al punto máximo: la tradición rioplatense, que se ha conformado y se conforma en el continuo diálogo con otras tradiciones mundiales». Una concepción de la ciudad que como ha sabido ver Fernando Rodríguez de la Flor, *Bibliocasmo. Por una práctica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pág. 59, «impone a su sistema de percepción una travesía por escenarios y fragmentos de un orden que se da solo bajo la forma de un espejismo tipográfico, de un mirage babélico, barroco por excelencia. Ellos nos dicen que la ciudad es libro, álbum de dedicatorias que me son secretamente destinadas, pero que burlan al tiempo cualquier deseo de coherencia y desciframiento. Un discurso —un texto fragmentado y roto—, disperso por la urbe, promete y posterga simultáneamente la reconstrucción final de un sentido en aras de un relato, de una mitología (no importa si personal o colectiva), de una leyenda casi. La ciudad es el hiperespacio del texto, un lugar que se revela como privilegiado para la inserción de la señal lingüística».

⁵ A lo largo de *El último lector* se advierte que a menudo la lectura depende del lugar desde el cual se percibe el mundo y desde el cual se lee. Piglia lee desde la tradición argentina, pero siempre mirando al sesgo la norteamericana y europea: «¿Dónde está la tradición argentina? Borges hace una lectura espacial de esa pregunta y en un sentido “El escritor argentino y la tradición” es la puerta de acceso a “El Aleph”, su relato sobre la literatura argentina. ¿Cómo llega a ser universal en un suburbio del mundo? ¿Cómo zafar del nacionalismo sin dejar de ser argentino? En el Corán, ya se sabe, no hay camellos, pero el universo, cifrado en un aleph (quizá apócrifo, quizá un falso aleph) puede estar en el sótano de una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución, invadido por los inmigrantes y por la modernidad kitsch. Podemos apropiarnos del universo

plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo⁶.

No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor⁷.

El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo, y tiene su laboratorio en la calle Bacacay⁸ y pasa meses sin salir de su casa reconstruyendo periódicamente los barrios del sur que la crecida del río arrasa y hunde cada vez que llega el otoño.

Russell cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor dicho, por eso no es un simple fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es solo un espejismo o un recuerdo.

desde un suburbio del mundo», Ricardo Piglia, «Memoria y tradición», en Ana Pizarro (comp.), *Modernidad, Posmodernidad y vanguardia. Situando a Huidobro*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación y Fundación Vicente Huidobro, págs. 57-58.

⁶ Se pone de este modo de relieve la importancia de una escena desviada y anclada en uno de los *leitmotiv* del libro: la ciudad —como la lectura— es un espacio que ilustra y se recorre tanto en la proximidad como en la distancia, tanto en la cercanía como en lejanía. Pero, igualmente, la lectura es vista como una ciudad construida por los textos.

⁷ A pesar de la afirmación de que esta réplica «no es un mapa» este tiene, no obstante, la marca de «la nostalgia de un lugar perdido. Uno no necesita un mapa para el lugar donde nació, uno necesita un mapa para el lugar donde se es extranjero. El mapa es la metáfora de que alguien ahí está perdido», Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, pág. 114. En *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación, op. cit.*, pág. 275, el autor se ha referido a su significado preciso: «Un mapa —dijo Emilio Renzi— es una síntesis de la realidad, un espejo sinóptico que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino».

⁸ Se refiere al nombre de una calle de Buenos Aires. Tácitamente se alude al conjunto de relatos de Witold Gombrowicz (1904-1969) *Bakakái* (1957).

La planta sigue el trazado de la ciudad geométrica imaginada por Juan de Garay⁹ cuando fundó Buenos Aires con las ampliaciones y las modificaciones que la historia le ha impuesto a la remota estructura rectangular. Entre las barrancas que se ven desde el río y los altos edificios que forman una muralla en la frontera norte persisten los rastros del viejo Buenos Aires, con sus tranquilos barrios arbolados y sus potreros de pasto seco.

El hombre ha imaginado una ciudad perdida en la memoria y la ha repetido tal como la recuerda. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.

La construcción solo puede ser visitada por un espectador por vez. Esa actitud incomprensible para todos es, sin embargo, clara para mí: el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy¹⁰.

La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica¹¹. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad¹². Es fácil

⁹ Juan de Garay (1528-1583), explorador y conquistador español, fue el segundo fundador de la ciudad de Buenos Aires el 11 de junio de 1580.

¹⁰ Este párrafo resulta esencial para dar cumplimiento a este prólogo porque conjetura las relaciones entre la construcción de la réplica de la ciudad imaginada por Russell con la construcción imaginaria del acto de leer que depende de la soledad, el aislamiento pero también de la mirada, de la «contemplación» y de la proximidad distanciada sobre la réplica.

¹¹ Alusión a las consideraciones didácticas sobre la lectura de Ezra Pound (1885-1972) en su manual *El ABC de la lectura* (1934).

¹² De manera similar a lo que afirmaba Jorge Luis Borges (1899-1986) en relación al *Quijote* («si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»), Jorge Luis Borges, «Magias parciales del *Quijote*», en *Otras inquisiciones, Obras completas II*, 1941-1960, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, pág. 262) indica el autor que no se trata de buscar lo real en

imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en el silencio de la noche piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino y que lo que se altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires, pero amplificado y siniestro. Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica —los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos— se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catástrofes y de accidentes inexplicables.

La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros¹³.

Esta obra privada y clandestina, construida paciente-mente en un altillo de una casa en Buenos Aires, se vincula, en secreto, con ciertas tradiciones de la literatura en el Río de la Plata¹⁴; para el fotógrafo de Flores, como para Onetti¹⁵ o

la literatura, sino la literatura en lo real invirtiendo la idea de la «mimesis» que ha dominado el pensamiento y la estética occidental desde Aristóteles. Más adelante, y a propósito de «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar (1914-1984), el autor vuelve a insistir en esta idea.

¹³ Sirva este párrafo para mostrar cómo se tienden puentes sobre los sentidos de la réplica de una ciudad que es imaginada desde las posibilidades infinitas de la lectura en tanto que efecto distanciado de la percepción.

¹⁴ Lo privado, lo marginal, lo clandestino y lo desplazado pueden proporcionar una visión de conjunto tal y como demuestra Borges en «El escritor argentino y la tradición».

¹⁵ De Juan Carlos Onetti (1909-1994) se ha ocupado el autor indicando «que el mundo de la ficción que en Borges está hecho de una manera extraordinaria y caligráfica, en Onetti funciona, a su manera, del mismo modo. Es lo imaginario que de golpe toma la realidad. Un sujeto tirado en la cama construye la fantasía de estar en un lugar llamado Santa María, que de pronto se transforma en el escenario de todas las novelas. Y toda la historia desde *La vida breve* está construida sobre la realidad de ese espacio», Ricardo Piglia, *Teoría de la prosa, op. cit.*, pág. 29. Pero

para Felisberto Hernández¹⁶, la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe, todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre los parques y las calles, deslumbrado por una presencia siempre distante.

La diminuta ciudad es como una moneda griega¹⁷ hundida en el lecho de un río que brilla bajo la última luz de la tarde. No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo, y posee la condición del arte, se desgasta, no envejece, ha sido hecha como un objeto precioso que rige el intercambio y la riqueza.

lo que siempre recuerda Piglia es la escena de lectura vinculada a un libro: «Recuerdo con exactitud una situación y eso para mí siempre es un signo de que me ha pasado algo con ese libro. Es cuando recuerdo algo que acompaña la lectura. Entonces me acuerdo muy bien de esa escena, casi como una fotografía: me veo a mí mismo en una librería en Mar del Plata, que se llama Erasmo, que todavía está en la calle San Martín, y de un estante saco *Los adioses*, la edición con la tapa amarilla de *Sur*», Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, *op. cit.*, pág. 55.

¹⁶ Felisberto Hernández (1902-1964) fue un escritor uruguayo que hizo de la extrañeza y la paradoja el centro de una poética desconcertante. Piglia aquí coincide con Italo Calvino cuando este afirmaba que esa «forma que tiene de darle cabida a una representación dentro de la representación, de establecer dentro del relato extraños juegos cuyas reglas establece en cada oportunidad, es la solución que ha encontrado para darle una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación», Italo Calvino, «Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández», en Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pág. 4.

¹⁷ No es la primera vez que aparece en la obra de Piglia la referencia a una moneda griega. En dos ocasiones: en *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, *op. cit.*, págs. 273-280, y en *La ciudad ausente*, *op. cit.*, pág. 121, donde aparece un pasaje en el que la teoría de la reencarnación depende del intercambio de una moneda: «En la isla se cree que los ancianos se reencarnan, al morir, en los nietos, razón por la que no pueden encontrarse los dos vivos al mismo tiempo. Como ocurre a pesar de todo algunas veces, cuando un anciano se encuentra con su nieto, antes de poder hablar con él, debe darle una moneda».

He recordado en estos días las páginas que Claude Lévi-Strauss escribió en *La pensée sauvage* sobre la obra de arte como modelo reducido. La realidad trabaja a escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduite*¹⁸. El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo¹⁹. La moneda griega es un modelo en escala de toda una economía y de toda una civilización y a la vez es solo un objeto extraviado que brilla al atardecer en la transparencia del agua.

Hace unos días me decidí por fin a visitar el estudio del fotógrafo de Flores. Era una tarde clara de primavera y las magnolias empezaban a florecer. Me detuve frente a la alta

¹⁸ Un relato imaginario sobre la fundación a escala de una ciudad mítica se ve interrumpido por una voz con carácter ensayístico. La escala sobre la que se sitúa la realidad y el modelo reducido vinculado al arte del que habla Piglia en relación al fundador de la antropología estructural, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), aparece descrito en *El pensamiento salvaje* (1962), pero es en «Del rigor en la ciencia», en *El hacedor* (1960) de Borges donde habría que buscar un mayor número de concomitancias en relación a la cartografía que diseña aquí Piglia. Borges indica que «el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el Tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él», Jorge Luis Borges, *El hacedor, Obras completas II, 1941-1960*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pág. 443.

¹⁹ Los diversos significados sobre las relaciones entre el arte y la naturaleza han sido objeto de reflexión en diferentes momentos de la historia del pensamiento, del arte y de la literatura. Desde la mimesis aristotélica y platónica pasando por las diversas representaciones de la relación entre el arte y la naturaleza, de las relaciones que se han establecido entre el microcosmos y el macrocosmos al comienzo de la modernidad en autores como Giordano Bruno (1548-1600) o Atanasio Kircher (1602-1680) o a través de la descripción del paisaje sublime como emblema de la imaginación romántica en las pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851). En el terreno de la ficción quizá ha sido Claudio Magris (1939) el que mejor ha sabido dar cuenta de esta polarización entre la inmensidad fluvial diseñada en el *Danubio* (1986) y el relato epifánico vinculado al instante en *Microcosmos* (1997).

puerta cancel y toqué el timbre que sonó a lo lejos, en el fondo del pasillo que se adivinaba del otro lado.

Al rato un hombre enjuto y tranquilo, de ojos grises y barba gris, vestido con un delantal de cuero, abrió la puerta. Con extrema amabilidad y en voz baja, casi en un susurro donde se percibía el tono áspero de una lengua extranjera, me saludó y me hizo entrar.

La casa tenía un zaguán que daba a un patio y al final del patio estaba el estudio. Era un amplio galpón²⁰ con un techo a dos aguas y en su interior se amontonaban mesas, mapas, máquinas y extrañas herramientas de metal y de vidrio. Fotografías de la ciudad y dibujos de formas inciertas abundaban en las paredes. Russell encendió las luces y me invitó a sentar. En sus ojos de cejas tupidas ardía un destello malicioso. Sonrió y yo entonces le di la vieja moneda que había traído para él.

La miró de cerca con atención y luego la alejó de su vista y movió la mano para sentir el peso leve del metal.

—Un *dracma*²¹ —dijo—. Para los griegos era un objeto a la vez trivial y mágico... La *ousia*²², la palabra que desig-

²⁰ Casa grande de una sola planta.

²¹ «Dracma» (puñado, en griego antiguo) era el nombre de la antigua moneda hecha de plata de las ciudades-estado griegas y los reinos helenísticos de Asia.

²² Término fundamental de la metafísica de Aristóteles que se ha traducido, habitualmente, por «substancia», «esencia» o «entidad». Aristóteles indica que «*Substancia* se llaman los cuerpos simples, por ejemplo la Tierra, el Fuego, el Agua y todas las cosas semejantes, y, en general, los cuerpos y los compuestos de estos, tanto animales como los demonios, y las partes de estos. Y todas estas cosas se llaman substancias porque no se predicán de un sujeto, sino que las demás cosas se predicán de estas. Y, en otro sentido, se llama substancia lo que sea causa inmanente del ser en todas aquellas cosas que no se predicán de un sujeto; por ejemplo, el alma para el animal. Además, cuantas partes inmanentes hay en tales cosas, limitándolas y significando algo determinado, destruidas las cuales se destruye el todo, como destruida la superficie se destruye el cuerpo, según dicen algunos, y se destruye la superficie destruida la línea. Y, en

naba el ser, la sustancia, significaba igualmente la riqueza, el dinero. —Hizo una pausa—. Una moneda era un mínimo oráculo privado y en las encrucijadas de la vida se la arrojaba al aire para saber qué decidir. El destino está en la esfinge de una moneda. —La lanzó al aire y la atrapó y la cubrió con la palma de la mano. La miró—. Todo irá bien.

Se levantó y señaló a un costado. El plano de una ciudad se destacaba entre los dibujos y las máquinas.

—Un mapa —dijo— es una síntesis de la realidad, un espejo que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino. Fíjese. Si uno estudia el mapa del lugar donde vive, primero tiene que encontrar el sitio donde está al mirar el mapa. Aquí, por ejemplo, está mi casa. Esta es la calle Puan, esta es la avenida Rivadavia. Usted ahora está aquí. —Hizo una cruz—. Es este. —Sonrió.

Hubo un silencio. Lejos se oyó el grito repetido de un pájaro.

Russell pareció despertar y recordó que yo le había traído la moneda griega y la sostuvo otra vez en la palma de la mano abierta.

—¿La hizo usted? —Me miró con un gesto de complicidad—. Si es falsa, entonces es perfecta²³ —dijo y luego con

general, el Número parece a algunos ser tal (pues dicen que, destruido él, no hay nada, y que determina todas las cosas). Además, la esencia, cuyo enunciado es una definición, también se llama sustancia de cada cosa. Así, pues, resulta que la sustancia se dice en dos sentidos: el sujeto último, que ya no se predica de otro, y lo que, siendo algo determinado, es también separable. Y es tal la forma y la especie de cada cosa», Aristóteles, *Metafísica*, libro V, 8, 1017b, Madrid, Gredos, 1970, vol. I, págs. 247-248. Piglia se refiere al sentido originario y ordinario, ajeno al sentido filosófico, que estaba ligado a términos como «riqueza», «plenitud», «posesión», «firmeza», «patrimonio», «hacienda», «bienes», «propiedades» o «fortuna» y que aparece en la obra de Heródoto (484-425), en Sófocles (496-406) o en Eurípides (480-406).

²³ Como ha mostrado Umberto Eco (1932-2016) a propósito de Borges, enuncia aquí el autor una «ley paradójica» sustentada en una

la lupa estudió las líneas sutiles y las nervaduras del metal—. No es falsa, ¿ve? —Se veían leves marcas hechas con un cuchillo o con una piedra—. Y aquí —me dijo— alguien ha mordido la moneda para probar que era legítima. Un campesino, quizá, o un soldado.

Puso la moneda sobre una placa de vidrio y la observó bajo la luz cruda de una lámpara azul y después instaló una cámara antigua sobre un trípode y empezó a fotografiarla. Cambió varias veces la lente y el tiempo de exposición para reproducir con mayor nitidez las imágenes grabadas en la moneda.

Mientras trabajaba se olvidó de mí.

Anduve por la sala observando los dibujos y las máquinas y las galerías que se abrían a un costado hasta que en el fondo vi la escalera que daba al altillo. Era circular y era de fierro y ascendía hasta perderse en lo alto. Subí tanteando en la penumbra, sin mirar abajo. Me sostuve de la oscura baranda y sentí que los escalones eran irregulares e inciertos.

Cuando llegué arriba me cegó la luz. El altillo era circular y el techo era de vidrio. Una claridad nítida inundaba el lugar.

Vi una puerta y un catre, vi un Cristo en la pared del fondo y en el centro del cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y más puro²⁴.

«ilógica férrea» en la construcción de un universo que funciona no según lo real, sino según las leyes de la ficción. Véase Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, pág. 183.

²⁴ Se habrá percatado sin duda el lector de que este fragmento es una réplica desviada del párrafo central de «El Aleph», pero nótese que mientras que el sentido del encuentro en el texto de Borges es a través del descenso el que se produce en casa de Russell es un recorrido también dantesco pero ascendente. Y recordará también que en *La ciudad ausente*, *op. cit.*, pág. 77, Elena vio en una habitación de una pensión de Tribunales «a dos gauchos que cruzaban a caballo la línea de fortines; vio a un hombre que se suicidaba en el asiento de un tren. Vio a una réplica del

La construcción estaba ahí, como fuera del tiempo. Tenía un centro pero no tenía fin. En ciertas zonas de las afueras, casi en el borde, empezaban las ruinas. En los confines, del otro lado, fluía el río que llevaba al delta y a las islas. En una de esas islas, una tarde, alguien había imaginado un islote infestado de ciénagas donde las mareas ponían periódicamente en marcha el mecanismo del recuerdo. Al este, cerca de las avenidas centrales, se alzaba el hospital, con las paredes de azulejos blancos, en el que una mujer iba a morir. En el oeste, cerca del Parque Rivadavia, se extendía, calmo, el barrio de Flores, con sus jardines y sus paredes encristaladas y al fondo de una calle con adoquines desaparejos, nítida en la quietud del suburbio, se veía la casa de la calle Bacacay y en lo alto, visible apenas en la visibilidad extrema del mundo, la luz roja del laboratorio del fotógrafo titilando en la noche.

Estuve ahí durante un tiempo que no puedo recordar²⁵. Observé, como alucinado o dormido, el movimiento imperceptible que latía en la diminuta ciudad. Al fin, la miré por última vez. Era una imagen remota y única que reproducía la forma real de una obsesión. Recuerdo que bajé tanteando por la escalera circular hacia la oscuridad de la sala²⁶.

Russell desde la mesa donde manipulaba sus instrumentos me vio entrar como si no me esperara y, luego de una leve vacilación, se acercó y me puso una mano en el hombro.

—¿Ha visto? —preguntó.

Asentí, sin hablar.

consultorio de Arana y vio otra vez la cara de su madre. El Tano la abrazó. También eso lo había visto. El Tano la abrazaba en la sala de un Museo. Vio la réplica del escenario iluminado con Molly Malone cantando con voz de gata el coro de *Anna Livia Plurabelle*».

²⁵ El personaje, como lector de la miniatura, pierde la noción del tiempo.

²⁶ La inversión del recorrido se hace más que evidente aquí porque se transita de la luz hacia la sombra.

Eso fue todo.

—Ahora, entonces —dijo—, puede irse y puede contar lo que ha visto.

En la penumbra del atardecer, Russell me acompañó hasta el zaguán que daba a la calle.

Cuando abrió la puerta, el aire suave de la primavera²⁷ llegó desde los cercos quietos y los jazmines de las casas vecinas.

—Tome —dijo, y me dio la moneda griega.

Eso fue todo.

Caminé por las veredas arboladas hasta llegar a la avenida Rivadavia y después entré en el subterráneo y viajé atontado por el rumor sordo del tren. La indecisa imagen de mi cara se reflejaba en el cristal de la ventana. De a poco, la microscópica ciudad circular se perfiló en la penumbra del túnel con la fijeza y la intensidad de un recuerdo inolvidable.

Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño²⁸.

²⁷ A la sensación primera de la «suave claridad del alba» cuando el personaje está con Russell al inicio del relato le sigue aquí «el aire suave de la primavera». Entremedio una gama cromática de intensidades lumínicas.

²⁸ Si los personajes de las ficciones que leemos pueden, como indica Piglia, «entrar» en la realidad, los seres reales pueden «entrar» en lo ficcional, es decir, ser ficticios.