

**A MÁQUINA DE NARRAR HISTÓRIAS: LINGUAGEM, DIREITO  
E “EFEITO DE VERDADE” EM A *CIDADE AUSENTE*,  
DE RICARDO PIGLIA<sup>1</sup>****LA MÁQUINA DE NARRAR HISTORIAS: LENGUAJE, DERECHO Y  
“EFECTO VERDAD” EN *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO PIGLIA****THE STORYTELLING MACHINE: LANGUAGE, LAW, AND THE “TRUTH  
EFFECT” IN RICARDO PIGLIA’S *THE ABSENT CITY*****JORGE EDUARDO DOUGLAS PRICE<sup>2</sup>****TRADUÇÃO DE HENRIETE KARAM**

---

**RESUMO:** O artigo aborda as interseções entre Direito e Literatura a partir da leitura de *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, que descreve como uma narrativa “densa, deliberadamente caótica, intertextual, propositadamente desordenada”. Indica que o eixo do relato é a “máquina de Macedonio”, um dispositivo biocibernético montado com uma mulher, Elena, que “tem a possibilidade de gerar relatos” e “acaba por esvanecer a distinção entre realidade e ficção”. Sustenta que o romance funciona como um “palimpsesto virtual”, no qual o relato se multiplica em laços e “nós brancos” que condensam memória e poder, sublinhando que o Direito é também uma máquina narrativa: das XII Tábuas a decisões como Siri e Kot, pode-se observar como os juízes constroem relatos que produzem “efeito de verdade” (Foucault); que narrar, tanto no romance quanto no direito, é “dar vida”, “animar o inanimado”, como o escultor que “mantém a vida” que fixa em algum material durável. Propõe que a história da “máquina” pode ser conectada às teorias de Freud, Lacan e Hofstadter sobre o eu (um “laço estranho”), e às de Turing e Gödel sobre os limites dos sistemas formais, manifestando ceticismo diante das ilusões formalistas. Considera o direito e a literatura como sistemas autorreferenciais que tentam dar coerência ao indecível. Propõe, em suma, que a máquina de Macedonio é, ao mesmo tempo, metáfora do poder, da memória e da resistência: um *Deus ex machina* que revela como a linguagem, seja jurídica ou literária, organiza a experiência e produz verdade.

**PALAVRAS CHAVE:** máquina de narrar; efeito de verdade; direito e literatura; ficção–realidade.

---

**RESUMEN:** El artículo trabaja las intersecciones en Derecho y Literatura a partir de la lectura de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia a la que describe como una narración “densa, deliberadamente caótica, intertextual, desordenada a propósito”. Señala que el eje del relato es la “máquina de Macedonio”, un dispositivo bio cibernético ensamblado con una mujer, Elena, que “tiene la posibilidad de generar relatos” y “acaba por esfumar la distinción

---

<sup>1</sup> Este texto é uma versão corrigida e traduzida do que foi apresentado nas XXXVIII Jornadas Argentinas e V Argentino-Brasileñas de Filosofía Jurídica y Social, que ocorreram em Buenos Aires, entre 16 e 18 de outubro de 2004, nas Faculdades de Direito da Universidad de Buenos Aires (UBA) e da Universidad Católica Argentina (UCA).

<sup>2</sup> Professor Consultor da Facultad de Derecho y Ciencias Sociales da Universidad Nacional del Comahue. Neuquén, Argentina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4507-3559>. E-mail: [jorgedouglas956@gmail.com](mailto:jorgedouglas956@gmail.com).

realidad/ficción”. Sostiene que la novela funciona como “palimpsesto virtual”, donde el relato se multiplica en bucles y “nudos blancos” que condensan memoria y poder, subrayando que el Derecho es también una máquina narrativa, desde las XII Tablas hasta fallos como Siri y Kot, podría observarse como los jueces construyen relatos que producen “efecto de verdad” (Foucault); que narrar, en una novela y en el derecho, es “dar vida”, “animar lo inanimado”, como el escultor que “mantiene la vida” que fija en algún material perdurable. Propone que la historia de la “máquina” puede conectarse con las teorías de Freud, Lacan y Hofstadter sobre el yo (un “bucle extraño”), y con las de Turing y Gödel sobre los límites de los sistemas formales, manifestando escepticismo ante las ilusiones formalista. Considera al derecho y la literatura sistemas autorreferenciales que intentan dar coherencia a lo indecible. Propone en suma que la máquina de Macedonio es, a un tiempo, metáfora del poder, de la memoria y la resistencia: un *Deus ex machina* que revela cómo el lenguaje, sea jurídico o literario, organiza la experiencia y produce verdad.

**PALABRAS-CLAVE:** máquina de narrar; efecto verdad; derecho y literatura; ficción-realidad.

---

**ABSTRACT:** The article examines the intersections between Law and Literature through a reading of *The Absent City* by Ricardo Piglia, which it describes as a “dense, deliberately chaotic, intertextual, and intentionally disordered” narrative. It argues that the axis of the story is the “Macedonio machine,” a biocybernetic device assembled with a woman, Elena, which “has the capacity to generate narratives” and “ultimately blurs the distinction between reality and fiction.” The novel is said to function as a “virtual palimpsest,” in which the narrative multiplies through loops and “white nodes” that condense memory and power, emphasizing that Law is also a narrative machine: from the Twelve Tables to judicial decisions such as Siri and Kot, one can observe how judges construct narratives that produce a “truth effect” (Foucault). Narrating, both in the novel and in law, is thus understood as “giving life,” “animating the inanimate,” like the sculptor who “preserves the life” fixed in some enduring material. The article proposes that the story of the “machine” can be linked to Freud’s, Lacan’s, and Hofstadter’s theories of the self (a “strange loop”), as well as to Turing’s and Gödel’s reflections on the limits of formal systems, expressing skepticism toward formalist illusions. It views law and literature as self-referential systems that seek to impose coherence on the undecidable. In sum, it suggests that Macedonio’s machine is simultaneously a metaphor for power, memory, and resistance: a *deus ex machina* that reveals how language—whether juridical or literary—organizes experience and produces truth.

**KEYWORDS:** storytelling machine; truth effect; law and literature; fiction–reality.

---

## 1 INTRODUÇÃO

*A cidade ausente*, de Ricardo Piglia (2006), publicada em 1992, contém múltiplas, variadas e rizomáticas interseções literárias, e não apenas entre Direito, Linguagem e Literatura.

Trata-se de uma narrativa densa, como aquela proposta por Clifford Geertz em *A interpretação das culturas* (2000), porém deliberadamente caótica, sobreposta, intertextual, “desordenada de propósito”, o que nos permite explorar como as estruturas da linguagem, os automatismos do discurso jurídico e as tramas literárias se entrelaçam, parecem estar fora mas estão dentro, como na fita de Moebius, para criar o que Foucault denominou “efeito de verdade” — essa ficção fundadora do Ocidente, elemento indispensável da argamassa, por si intersticial, do poder, como propõe o próprio autor de *Microfísica do poder*.

Trata-se de “outra novela distópica” que, em vez de situar a distopia em um futuro preciso como em *1984* de Orwell (2000), ou absolutamente distante, como em *A trilogia da Fundação* de Asimov (2016), o faz em um futuro relativamente próximo e, ao mesmo tempo,

difuso — como tem sido uma constante no imaginário do Ocidente desde a antiga invenção do apocalipse: um futuro esmaecido à maneira de Kafka, uma espécie de presente perpétuo, que se desenrola entre episódios cruciais da história da Argentina, mas sem a promessa de uma parusia.

A narrativa vem e vai, intercalando lembranças de lembranças, à maneira de Proust, desde a resistência peronista dos anos sessenta e as fitas que Perón enviava gravadas desde seu exílio na Espanha, “passando” pela expansão rural e os genocídios dos povos originários no século XIX, até esse futuro passado, o de 2007, para o tempo de escrita do romance (1992), dado que o relato se situa “quinze anos depois da queda do muro”. A narrativa descreve um “estranho *loop*”, como diria Hofstadter (2010), no qual o terror fica flutuando para sempre:

Os fatos aconteciam no presente, na borda do mundo, os sinais do horror marcados na terra. A história circulava de mão em mão em cópias e reproduções e era conseguida nas livrarias da Corrientes e nos bares do Bajo. Junior pôs o cassete e se deixou levar pelo tom daquele que havia começado a narrar<sup>3</sup> (Piglia, 2006, p. 30).

A citação nos leva diretamente ao dispositivo, no sentido foucaultiano do termo, que é central na história: trata-se da “máquina de Macedonio”, uma máquina inventada pelo engenheiro Russo e por Macedonio Fernández, autor de *O museu do romance da Eterna* (Fernández, 1967), transformado em personagem; máquina que tem a possibilidade de gerar relatos que, como todos os relatos, acabam por apagar a distinção “realidade/ficção”, tal como o próprio Piglia já havia experimentado em *Respiração artificial* (Piglia, 2001).

O romance, uma espécie de palimpsesto virtual — porque parece escrever-se sobre outras escrituras — divide-se em quatro capítulos: “O encontro”; “O museu”; “Pássaros mecânicos” e “Na margem”. São relatos distintos, poderíamos dizer “não sequenciais”, ou que guardam uma sequência “estranha”, mas por meio dos quais vamos “descobrimo” que essa máquina de narrar, inicialmente manipulada pelo governo para controlar a comunicação, autonomiza-se e começa a gerar relatos “dissidentes”, o que faz com que tentem “silenciá-la”, alojando-a em um museu.

A história, por sua vez, é “narrada” à maneira das narrativas policiais *noir*, mas, como no prédio da escola do relato original — de onde a máquina fará partir suas comunicações —, como em *William Wilson* de Poe (2024), não sabemos em que andar estamos, nem em que quarto, nem como, por vezes, na vida, somos duplos esquizoides.

---

<sup>3</sup> No original: “Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra. La historia circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguía en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo. Junior puso el casete y se dejó llevar por el tono del que había empezado a narrar”.

## 2 O RELATO

Junior, o personagem que atua como fio condutor da trama, é uma espécie de Sherlock; segundo o narrador onisciente (que é apenas um dos “narradores” do romance), um viajante inglês do século XIX, um daqueles que “inventaram as crônicas de viagem” e que, com o olhar estranhado de um “turista lúcido”, contribuíram para inventar o jornalismo moderno — essa espécie de relato ficcional pragmático (na verdade, duvido que haja outro tipo de relatos), no qual se combate quase sempre “corpo a corpo” pelo *efeito de verdade*, em uma infinita guerra de posições, como nas trincheiras das batalhas de Somme, de Verdun ou dos Tribunais.

Como sua mulher o deixou e foi viver em Barcelona com a filha de quatro anos, ele percorreu a Argentina duas vezes, de povoado em povoado, sentindo falta daquela menina, em quem pensava, como tantos pais possessivos, como uma versão de si mesmo e, por isso mesmo, viajava. Quando o dinheiro acabou, foi parar no jornal *El Mundo*, e ali encontrou Renzi e os outros “prisoneiros” que trabalhavam no diário, assumindo rapidamente o centro da cena:

Em dois meses era o homem de confiança do diretor e estava encarregado das investigações especiais. Quando perceberam, ele sozinho controlava todas as notícias da máquina. No início pensaram que trabalhava para a polícia, porque publicava as notas antes que os fatos tivessem ocorrido. Bastava levantar o telefone e recebia as histórias com duas horas de vantagem<sup>4</sup> (Piglia, 2006, p. 10).

O paralelismo com Winston, de Orwell, aquele que trabalhava no Ministério da Verdade e reescrevia diariamente a história, apagando toda referência aos assassinados pelo regime (e às suas derrotas), também separado de sua esposa, surge espontaneamente, mas Junior não deturpa os dados que recebe; quem o faz é a máquina biomecânica, que opera sobre os nós em que se produz a distinção ficção/realidade, sem que possamos afirmar, como diria Raffaele De Giorgi, se essa distinção é “ficcional” ou “real”:

– É preciso agir sobre a memória — disse Arana. Existem zonas de condensação, nós brancos; é possível desatá-los, abri-los. São como mitos — disse —, definem a gramática da experiência. Tudo o que os linguistas nos ensinaram sobre a linguagem está também no coração da matéria vivente. O código genético e o código verbal apresentam as mesmas características. A isso chamamos nós brancos. Os neurologistas da Clínica podem tentar a intervenção; será preciso agir sobre o cérebro<sup>5</sup> (Piglia, 2006, p. 71).

<sup>4</sup> No original: “A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina. Al principio pensaron que trabajaba para la policía, porque publicaba las notas antes de que los hechos se hubieran producido. Le bastaba levantar el teléfono y recibía las historias con dos horas de ventaja”.

<sup>5</sup> No original: “– Hay que actuar sobre la memoria -dijo Arana. Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos – dijo –, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos. Los neurólogos de la Clínica pueden intentar la intervención, habrá que actuar sobre el cerebro”.

Ao ligar, numa espécie estranha de sinédoque, o código do ácido desoxirribonucleico ao código da principal forma de comunicação humana, o narrador revela a chave distópica do romance e associa sua ideia à da “novilíngua” de 1984 (Orwell, 2000, p. 307–319), mostrando que se trata de mais uma das manipulações dos centros de produção de discurso, em seu perpétuo intento de controlar a sociedade — ainda que isso sempre tenda a colapsar, a fugir ao controle ou, melhor dizendo, a ser incontrolável. O recente conflito entre a empresa X de Elon Musk e o Supremo Tribunal Federal do Brasil revela como as plataformas globais pretendem controlar a comunicação erigindo-se em supostas “garantidoras” da liberdade de expressão, enquanto os Estados reivindicam a potestade de regular a circulação de mensagens em defesa da ordem democrática. Na China, em contraste, a proibição de redes estrangeiras e a construção de um ecossistema digital próprio mostram a vontade estatal de subordinar a comunicação a um projeto político centralizado. Em ambos os casos, a tensão se articula em torno da pergunta sobre quem detém a soberania no espaço comunicacional: se os proprietários privados das infraestruturas digitais ou os Estados que buscam preservar sua capacidade de governo.

A conexão com a “máquina de Macedonio”, diz Renzi, o narrador homodiegético (*alter ego* de Piglia), era provavelmente consequência do ensinamento existencial do pai de Junior, que passava noites em claro ouvindo as transmissões da BBC de Londres — algo que o fazia lembrar de seu próprio pai, que ouvia fitas gravadas por Perón no exílio espanhol, lamentando que, em vez de enviar aquelas fitas que se desenganchavam, não tivesse usado a onda curta para que o relato saísse ao vivo, assim o narrador estaria sempre presente, embora também lhe agradasse “a ideia dessas histórias que estão como fora do tempo e que começam cada vez que a gente quer”<sup>6</sup> (Piglia, 2006, p. 11).

A referência, claro, não é ingênua: a história do relato é uma história de resistência, ao mesmo tempo contingente e necessária. As referências à resistência peronista são, simultaneamente, constitutivas da história como moldura contextual implícita e uma metáfora autorreferencial sobre a linguagem como espaço de luta. Como diz Alarcón:

Não se deve perder de vista que a metaficção, embora sublinhe a artificialidade do texto ao exacerbar seu caráter fictício, não deixa de ser, em última instância, um questionamento do real. Isso adquire distintos matizes no romance de Piglia: a autorreflexividade é capaz de interpelar o leitor em distintos níveis (Alarcón, 2019, § 3).

De fato, o “tempo” da máquina, mais do que o “tempo” da história, é fundamentalmente uma referência às resistências à ditadura de 1976–1983, mas a narrativa, ao voltar-se sobre si mesma, transforma-se numa “história imortal”, como aquela de Karen Blixen que Orson

---

<sup>6</sup> No original: “la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere”.

Welles levou ao cinema, ou numa “universal” como as de Borges, de quem Piglia também é tributário; em suma, uma história que poderia ter sido encontrada em Macau, contada por marinheiros cantoneses, em um bordel de Villa Santa Rita, nos arredores de Buenos Aires, ou em um cartapácio escrito em árabe, numa rua de “Alcaná de Toledo”, como refere Cervantes. O certo é que o relato prefigura a disputa do passado e do presente: a da subjetivação, a da produção de sentido, numa espécie de luta perpétua pela “razão” da existência:

É cada vez mais comum que as pessoas não organizem seu significado em torno do que fazem, mas do que são ou creem ser. Ao mesmo tempo, as redes globais de intercâmbios instrumentais conectam ou desconectam seletivamente indivíduos, grupos, regiões ou mesmo países conforme sua importância para cumprir as metas processadas na rede, num fluxo incessante de decisões estratégicas. Disso se segue uma divisão fundamental entre o instrumentalismo abstrato e universal e as identidades particularistas de raízes históricas. Nossas sociedades se estruturam cada vez mais em torno de uma oposição bipolar entre a rede e o eu (Castells, 1996, p. 29).

### 3 ELENA: A MÁQUINA

Como já se pode depreender, a alegoria central do relato é essa “máquina” bio-cibernética capaz de criar/narrar histórias segundo “dados” e “comandos” que lhe são introduzidos, mas que vai além: a *máquina de Macedonio* é uma máquina de linguagem que se confunde com a linguagem; que “é”, como a linguagem, um fenômeno que se produz a partir de um *loop* sobre si, tal como “isso” que chamamos mente humana, ou o eu, sem que possamos distinguir “de mais perto” as relações entre pensamento, linguagem, comunicação e constituição do “eu”.<sup>7</sup>

Trata-se de uma máquina que evoca nitidamente a inteligência artificial, mas é um ciborgue, porque parte dela é a mulher de Macedonio, Elena Obieta, acoplada a um sistema mecânico-eletrônico que lembra vagamente a saga *Matrix*. Esse acoplamento é a máquina.

Elena, por sua vez, fala o tempo todo da máquina, diz que lhe passa dados, que lhe conta histórias; mas o narrador nos adverte que ela mesma é a máquina: “Está conectada; nem ela

<sup>7</sup> O processo de constituição do eu, tal como o descrevem Freud e Lacan (de modos distintos), pode hoje ser pensado como atravessado pela lógica das redes de comunicação. Freud situava o eu como mediador entre pulsão e norma, enquanto Lacan o concebia como efeito do estágio do espelho: uma imagem que o sujeito reconhece como própria e que inaugura a dimensão imaginária. Hofstadter, ao definir o eu como um “laço estranho”, oferece uma metáfora contemporânea: a consciência como sistema autorreferencial que se reconhece em suas próprias representações. Se transpusermos essas imagens para o universo digital, as redes sociais funcionam como um espelho coletivo que multiplica reflexos e devolve ao sujeito uma identidade constantemente reconfigurada pelo olhar dos outros. Nesse sentido, o laço estranho se intensifica: o eu já não se constitui apenas na tensão entre pulsão, imagem e linguagem, mas também na retroalimentação incessante dos fluxos comunicacionais. As redes produzem um cenário em que o espelho lacaniano é a “tela global”, e em que a mediação freudiana entre desejo e norma é “intervinda” por algoritmos que regulam a visibilidade e o reconhecimento. O sujeito se reconhece em narrativas que circulam para além de seu controle, como a máquina de Macedonio, que gera relatos intermináveis. Assim, a constituição do eu na era digital torna-se inseparável da dinâmica das redes: um laço de espelhamento e mediação que redefine a experiência de identidade e a memória coletiva.

sabe. Não pode se desligar, sabe que tem que falar comigo, mas não se dá conta do que acontece”<sup>8</sup> (Piglia, 2006, p. 14).

É ambivalente e bifronte: pode funcionar, como aquela construída pelo poder eclesiástico/jurídico no Ocidente, como máquina para tranquilizar (Legendre, 1979) e produzir o *efeito de verdade* — o efeito que consegue o testemunho dos pastores em *Édipo Rei* (Foucault, 1984), efeito do qual o direito moderno se encarregará; mas, como a linguagem, pode estar à disposição de todos, tanto do governo ominoso que assassina e submete quanto da resistência que busca narrar outra história — tão paradoxal quanto o direito, como diria Carlos Cárcova (1998).

Macedonio havia perdido sua mulher, Elena Obieta, e desde a época em que foi promotor em Misiones, mantinha um registro de relatos e contos alheios que “depositava” nela, convertendo-a em símbolo:

Ela era a Eterna, o rio do relato, a voz interminável que mantinha viva a recordação. Nunca aceitou que a tinha perdido. Nisso foi como Dante e como Dante construiu um mundo para viver com ela. A máquina foi esse mundo e foi sua obra-prima. Tirou-a do nada e a manteve anos na parte de baixo de um armário numa pensão perto dos Tribunais, coberta com um cobertor. O sistema era simples e surgiu por acaso. Quando transformou *William Wilson* na história de Stephen Stevensen, Macedonio teve elementos para construir uma ficção virtual. Então começou a trabalhar com séries e variáveis<sup>9</sup> (Piglia, 2006, p. 46–47).

O tropo se torna claro: a narrativa como forma de “dar vida”; a linguagem literária transforma tudo o que “toca” — como a do Direito, segundo Kelsen (1979, p. 284) —; a linguagem como máquina demiúrgica da qual o social “vive”, que “é” o social, ao mesmo tempo máquina produtora e produto; uma máquina que “esculpe” uma representação do “real” inacessível, designando o juiz como narrador de histórias, o narrador como escultor, o escultor como demiurgo:

Em um canto havia uma edição de *The Anatomy of Melancholy*, com anotações manuscritas e desenhos. Burton também contava o conto do anel para ilustrar o poder do amor. A moça volta a viver graças às narrativas do pai. Narrar era dar vida a uma estátua, fazer viver quem tem medo de viver. Numa vitrine estava o original dos mitos iniciais: «Aquele que perdeu a esposa modela, sem trégua, uma estátua e pensa nela. Viver sozinho ou fabricar a mulher perdida. A paixão permite ao enamorado escolher o segundo sonho. A *Gesta Romanorum* (o livro de contos mais popular da Idade Média) refere que Virgílio, a quem se tinha por mago (Conto LVII), esculpia estátuas mágicas para reter a alma de seus amigos mortos. A capacidade de animar o inanimado

---

<sup>8</sup> No original: “Está conectada; ni ella lo sabe. No se puede desligar, sabe que tiene que hablar conmigo, pero no se da cuenta de lo que pasa”.

<sup>9</sup> No original: “Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. Nunca aceptó que la había perdido. En eso fue como Dante y como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra. La sacó de la nada y la tuvo años en la parte de abajo de un ropero en una pieza de pensión cerca de Tribunales, tapada con una frazada. El sistema era sencillo y surgió por casualidad. Cuando transformó *William Wilson* en la historia de Stephen Stevensen, Macedonio tuvo elementos para construir una ficción virtual. Entonces empezó a trabajar con series y variables”.

é uma faculdade associada à ideia do taumaturgo e aos poderes do mago. Entre os egípcios, a palavra “escultor” significava literalmente “aquele que mantém a vida”. Nos antigos ritos funerários, acreditava-se que a alma do falecido se incorporava a uma estátua que representava seu corpo, e uma cerimônia celebrava a transição do corpo para a estátua»<sup>10</sup> (Piglia, 2006, p. 59).

Assim como a tragédia converte o irrepresentável em “formas cênicas” (violência, morte, angústia, desassossego), o direito ficcionaliza sua “domesticação” para gerir, compensar, o irremediável.

Como já advertimos, todo texto é um hipertexto, que parte (e faz parte) de um texto pansemiótico<sup>11</sup>; assim, o romance de Piglia trabalha sem cessar com as autorreferências da literatura, às vezes explicitamente, como com Joyce, Dante ou o próprio Macedonio Fernández, outras implicitamente, como com Arlt, Onetti e, claro, Borges.

Em outro *loop*, de violência e ironia inusitadas, o narrador nos “mostra”: “O elevador era uma jaula e o teto estava cheio de inscrições e grafites. «A linguagem mata», leu Junior. «Viva Lucía Joyce... Não vê? Dancei no Maipo, eu, descia toda nua, cheia de plumas. Miss Joyce. Que quer dizer alegria»”<sup>12</sup> (Piglia, 2006, p. 21–23).

Fica ressaltado: a máquina de Macedonio é uma máquina de linguagem ou, se me permitem a hipérbole, é a própria linguagem como sistema — um *Deus ex machina* que, como o do teatro, opera como recurso que provê “razões” para a falta de coerência dos acontecimentos “internos”. A máquina de Macedonio elimina a “distorção” da “realidade”, como os dispositivos orgânicos das telas que “aperfeiçoam” o que vemos, levando os sentidos a um plano hiper-real, como os reprodutores LCD de última geração ou o próprio LSD, tal como propunham os surrealistas:

<sup>10</sup> No original: “En un costado había una edición de *The Anatomy of Melancholy*, con notas manuscritas y dibujos. Burton también contaba el cuento del anillo para ilustrar el poder del amor. La muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre. Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir. En una vitrina estaba el original de los mitos iniciales. «El que ha perdido a su mujer modela sin tregua una estatua y piensa en ella. Vivir solo o fabricarse la mujer perdida. La pasión le permite al enamorado elegir el segundo sueño. La *Gesta Romanorum* (el más popular libro de cuentos de la Edad Media) nos refiere que Virgilio a quien se tenía por mago (Cuento LVII), esculpía estatuas mágicas para retener el alma de sus amigos muertos. La capacidad de animar lo inanimado es una facultad asociada a la idea del taumaturgo y a los poderes del mago. Entre los egipcios, la palabra "escultor" significaba literalmente "el que mantiene la vida". En los antiguos ritos funerarios se creía que el alma del difunto se incorporaba a una estatua que representaba su cuerpo y una ceremonia celebraba la transición del cuerpo a la estatua»”.

<sup>11</sup> “a expressão *texto pansemiótico* propõe incluir, em sua designação, toda matéria-prima textual: símbolos [como, por exemplo, palavras], ícones [como, por exemplo, imagens visuais] ou índices [como, por exemplo, comportamentos ritualizados]. Esse texto não é um só; existe, antes, uma pluralidade de textos em competição para obter a hegemonia quanto a qual texto pansemiótico se impõe como vigente, em razão da maior adesão de intérpretes. Nenhuma entidade ou fenômeno tem significado por si; qualquer significado que lhe seja atribuído provém da história dos textos que o tiveram como referente e da dispersão dos textos que o têm como referente em determinado momento” (Magariños de Morentín, 2005, p. 24).

<sup>12</sup> No original: “El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y graffitis. «El lenguaje mata», leyó Junior. «Viva Lucía Joyce... ¿No ves? Bailé en el Maipo, yo, bajaba toda desnuda, llena de plumas. Miss Joyce. Que quiere decir alegría»”.

Creio firmemente na fusão futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios: o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de super-realidade. À sua conquista me dirijo, certo de não a alcançar, mas com indiferença suficiente diante da minha morte para calcular um pouco o prazer de tal posse (Breton, 2001, p. 31).

#### 4 O MUSEU

O museu (o da Eterna, que é Elena, que é a mulher, que é a máquina) ficava numa zona afastada da cidade, atrás do Congresso, onde, depois de atravessar um corredor de paredes de acrílico, podia-se ver a máquina em exibição num salão circular, com as paredes cobertas de fotos e reproduções de textos. Junior segue essas histórias como um jornalista detetivesco; o narrador onisciente nos adverte:

Primeiro haviam tentado uma máquina de traduzir. O sistema era bastante simples, parecia um fonógrafo metido numa caixa de vidro, cheio de cabos e magnetos. Uma tarde incorporaram *William Wilson*, de Poe, para que ela o traduzisse. Três horas depois começaram a sair as fitas de teletipo com a versão final. O relato se expandiu e se modificou até ficar irreconhecível. Chamava-se *Stephen Stevensen*. Foi a história inicial. Para além de suas imperfeições, sintetizava o que viria. A primeira obra, disse Macedonio, antecipa todas as que seguem. Queríamos uma máquina de traduzir e temos uma máquina transformadora de histórias. Tomou o tema do duplo e o traduziu. Vai se virando como pode. Usa o que existe e o que parece perdido faz voltar transformado em outra coisa...<sup>13</sup> (Piglia, 2006, p. 42).

A máquina poderia ser descrita como uma combinação entre a “Enigma” dos nazistas e a “Bombe” de Turing e Welchman, aquela que permitiu decifrar a primeira: uma máquina que cria códigos, depois os decifra e volta a cifrá-los, para recomeçar.

À medida que a narrativa avança (ou retrocede), as metáforas sobre a linguagem se multiplicam, pois a máquina também se assemelha àquela outra — a “inteligente”, como a definia o próprio Turing —, que, em seu ensaio de 1948, afirmava que em um texto de 1937 a definira como:

certo tipo de máquina discreta. Ela tinha uma capacidade de memória infinita, obtida na forma de uma fita infinita dividida em quadrados, em cada um dos quais um símbolo podia ser impresso. Em qualquer momento há um único símbolo na máquina; ele é chamado de símbolo examinado. A máquina pode alterar o símbolo examinado e seu comportamento é, em parte, descrito por

---

<sup>13</sup> No original: “Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, antecipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa...”.

esse símbolo, mas os símbolos em outras partes da fita não afetam o comportamento da máquina. No entanto, a fita pode ser movida para trás e para a frente através da máquina, sendo esta uma das operações elementares da máquina. Qualquer símbolo na fita pode, portanto, eventualmente ter a sua vez<sup>14</sup> (Turing, 1991, p. 61).

Como é fácil entrever, não se trata de uma máquina física (embora pudesse prefigurar os computadores atuais), nem sequer biofísica como a de Macedonio; trata-se de um dispositivo lógico que nos leva a pensar a linguagem como “máquina” que, como a de Turing, opera sobre si mesma, podendo alterar sua “direção” (para trás e para frente), dando “uma oportunidade” a todos os números nela contidos — ainda que pudesse gerar “problemas” que ela não poderá resolver. Turing reconheceu a semelhança de sua demonstração com a de Gödel<sup>15</sup> porque ambas mostram o limite interno dos sistemas formais: nenhum sistema pode conter em si mesmo a garantia absoluta de sua própria consistência — o que já sustentamos há tempo a respeito de certas pretensões teóricas de tratar o direito como uma estrutura completa cujos resultados possam sempre ser previstos *a priori* (Douglas Price, 2012, p. 49).

Mas alguém que não tenha lido o romance de Piglia, ou não conheça o de Turing, poderia perguntar: o que é essa máquina? O narrador nos explica com outro *loop*:

«Faz parte da série dos Aquenó», disse Macedonio. «Os Aquenó: o que são? São aqueles aparelhos cujo funcionamento é sempre precedido por uma expectativa incrédula.» As coisas tinham ido muito bem. Melhor do que o esperado. A máquina havia captado a forma da narrativa de Poe e lhe havia mudado o enredo; portanto, era questão de programá-la com um conjunto variável de núcleos narrativos e deixá-la trabalhar. A chave, disse Macedonio, é que ela aprende à medida que narra. Aprender quer dizer que lembra o que já fez e tem cada vez mais experiência. Não fará necessariamente histórias cada vez mais bonitas, mas saberá as histórias que fez e talvez acabe por lhes construir uma trama comum<sup>16</sup> (Piglia, 2006, p. 42–43).

<sup>14</sup> No original: “a certain type of discrete machine was described. It had an infinite memory capacity obtained in the form of an infinite tape marked out into squares on each of which a symbol could be printed. At any moment there is one symbol in the machine; it is called the scanned symbol. The machine can alter the scanned symbol and its behaviour is in part described by that symbol, but the symbols on the tape elsewhere do not affect the behaviour of the machine. However the tape can be moved back and forth through the machine, this being one of the elementary operations of the machine. Any symbol on the tape may therefore eventually have an innings”.

<sup>15</sup> Gödel o havia comprovado em 1931 com seus teoremas da incompletude, ao construir proposições indecidíveis no interior da aritmética; Turing, em 1936, ao definir as máquinas de computação e demonstrar a impossibilidade de resolver o *Entscheidungsproblem*, chega a uma conclusão análoga: existem problemas que não podem ser decididos por nenhum procedimento mecânico geral. Em ambos os casos, a argumentação revela que o sistema — seja a aritmética formal, seja o cálculo computável — não pode fundar-se plenamente em si mesmo, pois gera inevitavelmente enunciados ou seqüências que escapam à sua capacidade de resolução.

<sup>16</sup> No original: “«Forma parte de la serie de Los Aquenó», dijo Macedonio. «Los Aquenó: ¿qué son? Son aquellos aparatos a cuyo funcionamiento precede siempre una expectativa incrédula.» Las cosas habían marchado muy bien. Mejor de lo esperado. La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto, era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común”.

## 5 O DIREITO COMO “MÁQUINA NARRATIVA”

Perguntamos então: o que mais faz o Direito? O que quiseram fazer os decênviros com a Lei das XII Tábuas? O que fizeram os sacerdotes logo depois, apropriando-se da “interpretação” do texto, apoiando-se no velho prestígio da adivinhação, como ensina Schiavone (2012) ou como Weber já advertia ao estabelecer o paralelo entre o juiz e o feiticeiro? O que fizeram os exegetas com o *Code*, para salvar o paradoxo da proibição do *non liquet*? Como os juízes de “Beamish vs Beamish” criaram os argumentos para “impetrar” a regra do *stare decisis* que se aplicava havia séculos? Ou Marshall, no famoso “Marbury”, para criar o *judicial review*, sem citar Cook, nem Hamilton; ou a Corte Suprema Argentina em “Siri (Siri, Angel, s/interpone recurso de Habeas Corpus, 1957)” e “Kott (KOT, Samuel S.R.L., s/Acción de amparo. Acto de particulares, 1958)” para fazer o mesmo com a ação de amparo<sup>17</sup>; ou o Supremo Tribunal Federal do Brasil para instaurar a doutrina do “constitucionalismo fraternal”; ou a Corte Constitucional colombiana para estabelecer “o estado de coisas inconstitucional”? A enumeração poderia tender ao infinito.

Sustento que os narradores de histórias — sejam historiadores, romancistas, jornalistas ou juristas — fazem o que fazem “com retalhos de outros animais”, como “hábeis taxidermistas”, tal como pensou a Sociedade Científica de Londres quando recebeu da Austrália o primeiro exemplar embalsamado de um ornitorrinco (Eco, 1999).

Como a IA resolve os casos? Como busca em suas máquinas de Turing as respostas? Como poderá resolver os processos de analogia (ainda que Richard Posner os menospreze)?

Como tratará a “novidade” essa nova máquina de Macedonio?

Como construirá seus relatos?

Pretenderá que sejam “reais/históricos” ou “fictícios/literários”? A máquina compreende essa distinção? Essa distinção existe?

Hayden White recorda, em seu ensaio *O conteúdo da forma: narrativa, discurso e representação histórica*, que Roland Barthes desafiava a distinção básica, aceita em todas as formas de historicismo, entre discurso “histórico” e “fictício”, e recorda um texto do famoso semiólogo francês:

A narrativa dos acontecimentos do passado, que, em nossa cultura, desde os gregos em diante, esteve sujeita à sanção da “ciência” histórica ligada ao padrão subjacente do “real”, e justificada pelos princípios da exposição

---

<sup>17</sup> Trata-se de dois acórdãos da Suprema Corte de Justiça da Argentina, por meio dos quais se criou, “pretorianamente”, o remédio do amparo. Em *Siri*, reconheceu-se a necessidade de proteger direitos fundamentais diante de atos arbitrários do poder público; em *Kot*, ampliou-se essa proteção diante de atos de particulares.

“racional”, difere de fato, em algum traço específico, com alguma característica indubitavelmente distintiva, da narração imaginária, como a que encontramos na épica, no romance e no drama? (Barthes *apud* White, 1992, p. 53).

O próprio White sustenta que o propósito manifesto de Barthes era rechaçar a presumida objetividade da historiografia tradicional, atacando a função ideológica do modo narrativo de representação; mas, afirma, ele não opunha tanto a ciência à ideologia quanto distinguia entre ideologias progressistas e reacionárias, libertadoras e opressoras, de modo que cabia admitir que a história podia ser representada em modos diferentes, sendo alguns deles “menos” mitológicos apenas porque “chamavam abertamente a atenção para seus próprios processos de produção e indicavam a natureza «constituída», em vez de «encontrada», de seus referentes” (White, 1992, p. 53). Análogo é o raciocínio de Schiavone, quando analisa a história do direito romano no texto já citado.

## 6 O EFEITO DE VERDADE

Fica claro que o Direito também é uma máquina de narrar, como a de Macedonio: uma máquina intertextual que se alimenta de “outros” textos e que, por vezes, revela sua natureza autoconstituída e, por vezes, a oculta para tornar-se mitológica.

O direito fala de si mesmo e fala de uma “alteridade”, de um “real” que se funda em citações de citações (que às vezes nem cita), replicando um plágio oculto em suas dobras, criando o “efeito de verdade”.

Devo esclarecer aqui que compartilho a sentença de Foucault de que “a verdade é deste mundo”: um dado cotidiano que media todos os aspectos de nossa vida, um “dispositivo” que se joga não apenas no campo discursivo, mas também no extradiscursivo; trata-se de um regime variável – epocal e espacialmente –, o que não significa que não exista, nem nos conduz ao solipsismo, apenas que é necessário investigar os modos como se produz:

A prática discursiva, no seio da qual se fundamentam as verdades, é agora um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas espaço-temporalmente, que vêm definir, em dada época (e para dada área social, econômica, geográfica ou linguística), as condições de exercício de determinada função enunciativa. Com isso quer-se acentuar o caráter material (já longe da idealidade do projeto fundador kantiano e de outros enfoques da filosofia da linguagem) do discurso, que é ação, produção, seguimento de regras, e não apenas teoria e significação. As formações discursivas que possibilitam o aparecimento de objetos de verdade vêm determinadas, para Foucault, por uma série de regras de formação. Regras estas que estão sempre, como dissemos, no próprio nível do discurso, que não vêm impostas desde um espaço externo (por exemplo, um espaço de transcendentalidade), pelo que não podem ser generalizadas; são específicas de cada formação discursiva (por exemplo: o discurso da medicina, o da psiquiatria, o da economia etc.). Essas regras se submetem, além disso, à temporalidade, à mobilidade das transformações históricas. Embora

constituam certo *a priori* (e nessa medida falemos aqui de “fundamentação”), trata-se de um *a priori* histórico (Buedo Alarcón, J., 2013, p. 9–10).

Mas o direito não se ocupa apenas de si mesmo, ainda que opere, como todo sistema, apenas a partir de si. Para funcionar, o direito precisa estabelecer pontos de partida tomados de “outro lugar”, seja daquilo que chamamos “normatividade”, seja daquilo que chamamos “facticidade”; precisa “dizer o que é verdade” de um e de outro lado da distinção, para assim desdobrar sua função de “estabilização das expectativas normativas” (Luhmann, 2005, p. 91).

Mas essa operação é própria apenas do direito? De modo algum. O próprio Piglia, interrogado, por exemplo, sobre o lugar da verdade na crítica literária, dizia:

Questão complexa. Qual é o lugar da verdade na crítica? A ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro nem falso. Que não pretende ser nem verdadeiro nem falso. E, nesse matiz indecível entre a verdade e a falsidade, joga-se todo o efeito da ficção. Enquanto a crítica trabalha com a verdade de outro modo. Trabalha com critérios de verdade mais firmes e ao mesmo tempo mais nitidamente ideológicos. Todo o trabalho da crítica, poder-se-ia dizer, consiste em apagar a incerteza que define a ficção. O crítico trata de fazer ouvir sua voz como uma voz verdadeira. Fazer como se o fosse. E convencer os demais de que é verdade o que diz. A ilusão de objetividade dos críticos é, claro, uma ilusão positivista. A literatura é um campo de luta. “A verdade para quem?”, dizia Lenin. Essa me parece uma boa pergunta para a crítica literária (Piglia, 2017, p. 8-9)<sup>18</sup>

Ponham “jurisprudência” onde Piglia diz “crítica”, e verão surgir a analogia.

Portanto, uma boa pergunta para a teoria jurídica é a que interroga o status da escrita do direito como narrativa, “como forma de raciocínio”, tal como o formulou José Calvo González, com a qual os operadores do sistema enfrentam os problemas de interpretação e argumentação diante dos “casos difíceis” ou das “escolhas trágicas” (Calvo González, 1996) — isto é, as instâncias em que o direito “resolve” o problema que deriva dos teoremas de Gödel.

O direito narra desdobrando-se: narra quando diz o que deve ser e narra quando diz o que “é”, ou o que “foi”, a fim de decidir. Narra para voltar a “imperar”, para usar palavras de Olivecrona, com o mesmo texto. O direito refere-se sempre a si mesmo, como *William Wilson* e, como ele, mal se reconhece no espelho.

Pois bem, sustenta-se que, para que o perlocutivo funcione, tanto no que chamamos descrição da realidade quanto no que chamamos ficção literária (o limite entre uma e outra costuma ser muito borrado), é preciso que se satisfaçam certas regras: a) a bem conhecida de que, para que um procedimento convencional tenha certo efeito — também convencional —, deve incluir a emissão de certas palavras por determinadas pessoas em determinadas circunstâncias; b) que as pessoas e circunstâncias particulares do caso devem ser apropriadas

---

<sup>18</sup> Piglia em entrevista que foi concedida a Mónica López Ocón, publicada no *Tiempo Argentino*, edição de 24/4/1984, e reproduzida em

para a invocação do procedimento particular a que se recorre; c) que o procedimento deve ser executado por todos os participantes e de forma completa.

Mas, como rapidamente se adverte, não está muito claro quais são essas palavras, quem pode falar e quais são essas circunstâncias; e o que frequentemente se esquece é que os atos de fala têm funções locutivas, ilocutivas e perlocutivas ao mesmo tempo.

São funções predominantes, não excludentes: quando ordeno, descrevo; quando descrevo, ordeno — e aqui deve-se ressaltar a ambiguidade do verbo “ordenar” em espanhol: o texto “ordena” (põe em ordem) ilocutivamente uma sequência passada, para depois ordenar (prescrever) perlocutivamente uma sequência futura. Os clássicos exemplos de Austin o reafirmam; daí ele próprio ter precisado refiná-los com a teoria dos infortúnios.

Com efeito, se todos os participantes devem executar completamente o procedimento e se este deve ser usado por pessoas que têm certos pensamentos relativamente “homólogos” quanto ao caso, então os aparelhos psíquicos que não executam o procedimento “adequado” ou que não compartilham o código ficam excluídos da comunicação.

A trama do romance mostra como os sujeitos são excluídos da comunicação mediante a comunicação, como a censura se pratica não pelo silêncio, mas pelo ruído, pelas *fake news*, que produzem as máquinas de comunicar, como as denominava Jacques Perriault (1991).

## 7 O INFERNO DA CIDADE NO CAMPO: A MORTE COMO MENSAGEM

Mas nem tudo é “literário”, ainda que o literário tente ocultá-lo, distorcê-lo, diluí-lo. A última comunicação das ditaduras, sua *ultima ratio*, é a tortura ou a morte, a eliminação física das mentes que produzem relatos dissidentes.

A tortura ou a morte são ocultadas atrás dos títulos; a eliminação física dos desconformes deixa a cidade em modo “ausente”, que — é óbvio dizer — não é feita de prédios, bueiros, luzes de néon ou esgotos, nem sequer de museus: a cidade são as mentes que comunicam.

Mas então o relato, como todo relato, “retorna”, como o mar; adverte-nos de que a tortura ou a morte — a eliminação dos aparelhos psíquicos que produzem a comunicação — não interrompem a comunicação; de que a tortura ou o assassinato são comunicações que serão “retomadas” pelas mentes que seguem “funcionando” e que sempre haverá mentes que funcionem. Os genocidas da Argentina souberam disso anos depois.

Como fica claro, a máquina de narrar histórias é uma metáfora.

Por isso, o relato de Piglia salta para dentro do horror que recorda todo o sangue derramado em nosso país, desde sua história mais distante até a recente:

[...] o horror branco. Havia covas em que se notava que tinham jogado cal; a cal sempre sobe, a grama não nasce rápido... às vezes faziam covas um pouco mais estreitas, um pouco maiores, havia covas de uns três metros por dois... Eu digo que a aproximação das covas, na pradaria, era um mapa incalculável.

Não posso dizer-lhe quantas, mas eu calculo assim por alto, sem errar, acima de setecentas, setecentas e cinquenta covas, calculo, porque possivelmente eram dezesseis hectares aquela parte, quinze, dezesseis, não avalio bem, e estava quase completamente coberto, um cemitério sem cruces, nada, selvagem. Inclusive havia covas que ficavam seis, sete dias sem que as usassem. Em várias covas cavadas, sem que tivessem sepultado pessoas, de dia eu já tinha me metido dentro, de dia não se vê nada, só campo e cova, campo e cova... — Sabe — me diz —, este é o mapa do inferno. Na terra, como um mapa, o que eu lhe conto, o que lhe dou como certeza, era um mapa, quero dizer, de tumbas desconhecidas, com uma parte esbranquiçada como uma laje e depois terra ou grama<sup>19</sup> (Piglia, 2006, p. 36–37).

É uma queda no abismo. O próprio responsável pela segurança do museu, Fuyita, afirma que o poder político é sempre criminoso, que o Presidente é um louco e o Estado argentino, telepata; mas que essa faculdade tem um defeito grave para os propósitos do governo, porque a máquina:

Não pode selecionar, recebe qualquer informação, é sensível demais aos pensamentos marginais das pessoas, ao que os velhos psicólogos chamavam o inconsciente. Diante do excesso de dados, ampliam o raio da repressão. A máquina conseguiu infiltrar-se em suas redes; já não distinguem a história certa das versões falsas. Existe uma certa relação entre a faculdade telepática e a televisão — disse de repente —, o olho técnico míope da câmera grava e transmite os pensamentos reprimidos e hostis das massas convertidos em imagens. Ver televisão é ler o pensamento de milhões de pessoas. Você compreende? Era um gângster e era um filósofo<sup>20</sup> (Piglia, 2006, p. 62–63).

A máquina torna-se panóptica: cria o efeito de vigilância por si mesma, ao “inventar” tantas histórias quantas os sujeitos desejam ouvir, todos escutam, leem, veem a sua própria e a do “outro que os vê”.

## 8 ELENA: A MÁQUINA; A ETERNA

Elena sabia que tinha sido conectada a uma máquina, ela se internara na clínica para controlar suas alucinações. Sentia-se vinculada à máquina, sabia que o homem que a amava a

---

<sup>19</sup> No original: “[...] el horror blanco. Había pozos que se notaba que les habían echado cal, la cal siempre salía arriba, el pasto no nace rápido...a veces hacían pozos un poco más finos, un poco más grandes, había pozos como de tres metros por dos...Yo digo que era un mapa incalculable la aproximación de pozos, en la pradera. No puedo decirle qué cantidad, pero yo le calculo así nomás, sin errarle, arriba de setecientos, setecientos cincuenta pozos, calculo, porque posiblemente eran dieciséis hectáreas esa parte, quince, dieciséis, no aprecio muy bien, y estaba casi completamente cubierto, un camposanto sin cruces, nada, salvaje. Incluso había pozos que duraban seis, siete días sin que los usaran. En varios pozos cavados, sin ser sepultadas personas, yo de día me he metido adentro, de día no se ve nada, sólo campo y pozo, campo y pozo...- Sabe - me dice-, éste es el mapa del infierno. En la tierra, como un mapa, lo que yo le cuento, que le doy la certidumbre, era un mapa, quiero decir, de tumbas desconocidas, con una parte escarchada como una losa y después tierra o pasto”.

<sup>20</sup> No original: “No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas. Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión -dijo de pronto-, el ojo técnico míope 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. ¿Comprende usted? Era un gánster y era un filósofo”.

resgatara da morte desse modo, mas assim “era eterna e desditosa”. Queria fugir e, para consegui-lo, tentava registrar a disposição dos alarmes, das portas e das câmeras no teto. A clínica era “a cidade interna”, o Gulag, o panóptico:

Ninguém parecia ter lembranças próprias... O sujeito encostado no balcão a saudou levantando o copo... Sou rosarino, me chamam de Tano, me prenderam aqui para me proteger. Na província de Santa Fe fizeram um desastre, mataram crianças, mulheres, os homens tinham que mostrar a palma das mãos, se viam que eram trabalhadores, os fuzilavam ali mesmo. Só ficaram o deserto e o rio. Muitos escaparam para as ilhas e estão nos banhados. Vivem como índios, nas Lechiguanas, onde for, esquentam água num latãozinho, fazem mate. Esperam que os militares vão embora<sup>21</sup> (Piglia, 2006, p. 69).

Elena pensava que os vigiavam, e Tano confirma que os vigiam. Ela via tudo como num *flashback*: a réplica do cenário iluminado com Molly Malone, a pescadora e prostituta em tempo parcial de Dublin, que cantava com voz de gata o coro de Anna Livia Plurabelle do *Finnegans Wake*, que é — como veremos — o idioma da Ilha do último capítulo (Piglia, 2006, p. 77).

Ela pensa que Tano é telepata (como o Estado) e que vai fazer estourar as microesferas que tem implantadas no coração, enquanto Arana, o médico com cara de bebê — que evoca os técnicos e profissionais serventes da ditadura —, tenta convencê-la de que ela não está morta, de que se tornou psicótica, de que trabalha no Arquivo Nacional e tem dois filhos.

## 9 A MÁQUINA, ELENA, A LINGUAGEM

Tudo recomeça. Alguém revela fotos de carapaças de tartarugas, que mostram os sinais de uma linguagem perdida; Junior abre um envelope que contém o relato de *Os nós brancos*, que dá conta da ramificação paranoica da vida na cidade. Piglia propõe um jogo muito borgeano com a ideia de uma linguagem originária, a língua perdida ou perfeita — como diria Eco —, um esperanto ininteligível para o qual se foge com a ideia de encontrar a paz:

O mapa de uma linguagem cega comum a todos os seres vivos. O único rastro desse idioma original eram os signos desenhados no casco das tartarugas marinhas. Sombras e formas pré-históricas gravadas nessas placas de osso. Grete ampliou as fotos e as projetou na parede. A série de figuras era o fundamento de um idioma pictográfico. A partir desses núcleos primitivos, haviam se desenvolvido ao longo dos séculos todas as línguas do mundo. Grete queria chegar à ilha porque, com esse mapa, seria possível estabelecer uma linguagem comum. No passado todos havíamos entendido o sentido de todas

<sup>21</sup> No original: Nadie parecía tener recuerdos propios... El tipo que estaba en el costado de la barra la saludó levantando el vaso... Soy rosarino, me dicen el Tano, me encerraron aquí para protegerme. En la provincia de Santa Fe hicieron un desastre, mataron chicos, mujeres, los hombres tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban ahí mismo. Sólo quedaron el desierto y el río. Muchos se escaparon a las islas y están en los pajonales. Viven como indios, en las Lechiguanas, en donde sea, calientan agua en un tachito, se hacen mate. Esperan que se vayan los militares”.

as palavras, os nós brancos estavam gravados no corpo como uma memória coletiva<sup>22</sup> (Piglia, 2006, p. 79–81).

Mas a máquina — como já sabemos — não é apenas cabos, tubos e magnetos metidos numa caixa de vidro: há uma mulher conectada, que é parte da máquina; ou, melhor dizendo, ela mesma é a máquina, que finge ter, ou tem, ideias paranoicas, porque tudo o que diz significa “outra coisa”. A máquina é a própria linguagem; a linguagem é, proponho, uma única e gigantesca metáfora das distinções que formulamos, metáfora que não tem um cânone, como demonstrou Borges em *O idioma analítico de John Wilkins* (Borges, 1971), aquele que provocou o riso de Foucault e, segundo seu próprio prefácio, a escrita de *As palavras e as coisas* (Foucault, 1985).

A ironia salta outro “nível”. Tudo o que chamamos conhecimento ou cultura, assinala Foucault nessa mesma obra, é a longa e perpétua distinção entre o mesmo e o outro: tudo o que dizemos refere “outra coisa”, embora devamos perguntar desde qual princípio de distinção assinalamos que é “outra”<sup>23</sup>. Mas esse é o início e a evolução da linguagem: um *loop* eterno e gracioso (Hofstadter), que provavelmente começou por um *não*, por uma negação, como dizia Luhmann; em suma, numa metáfora, porque, afinal, um ruído que nomeia uma coisa é uma metáfora. Assim deve ter começado o *loop*, ainda que — provavelmente — já estivesse começando “desde um bom começo”, como diria Piaget.

A linguagem, diz o narrador, é instável; é necessário sair dela para perceber a mutação. Transforma-se segundo ciclos descontínuos que reproduzem a maioria dos idiomas conhecidos. Os habitantes da ilha falam e compreendem instantaneamente a nova língua, mas esquecem a anterior, e esse caráter define a vida na ilha:

Nunca se sabe com que palavras serão nomeados no futuro os estados presentes. A linguística científica não aceita nenhuma relação entre os fenômenos naturais, como as marés ou os ventos, e as mutações da linguagem; os homens do povo seguem, no entanto, acatando os velhos rituais e, a cada noite de lua, esperam que lhes chegue, enfim, a língua de sua mãe. [...] Na ilha não conhecem a imagem do que está fora e a categoria de estrangeiro não é estável. Pensa-se a pátria segundo a língua. (A nação é um conceito linguístico). Os indivíduos pertencem à língua que todos falavam no momento

---

<sup>22</sup> “El mapa de un lenguaje ciego común a todos los seres vivos. El único rastro de ese idioma original eran los signos dibujados en el caparazón de las tortugas marinas. Sombras y formas prehistóricas grabadas en esas placas de hueso. Grete amplió las fotos y las proyectó en la pared. La serie de figuras eran el fundamento de un idioma pictográfico. A partir de esos núcleos primitivos, se habían desarrollado a lo largo de los siglos todas las lenguas del mundo. Grete quería llegar a la isla, porque con ese mapa iba a ser posible establecer un lenguaje común. En el pasado todos habíamos entendido el sentido de todas las palabras, los nudos blancos estaban grabados en el cuerpo como una memoria colectiva”.

<sup>23</sup> Recordei, em meu trabalho *La decisión judicial*, que “Na dialética aristotélica, sustenta Viehweg, dispõe-se também da indução e do silogismo como modos de fundamentação, mas há quatro procedimentos fundamentais (*órganon*) nessa argumentação: «a) a descoberta e a apreensão das premissas ou proposições iniciais (Top. I, 12); b) a diferenciação, ou a plurivocidade existente nas expressões linguísticas, ou ainda a distinção das diversas denominações das coisas e a diferenciação das distintas categorias; c) a descoberta das diferenças de gêneros e tipos; d) a descoberta de analogias ou semelhanças nos diferentes gêneros (Top. I, 13-18)»” (Douglas Price, 2012, p. 181).

de nascer. Mas ninguém sabe quando ela voltará a estar ali<sup>24</sup> (Piglia, 2006, p. 121–122).

## 10 A ILHA

O último capítulo da narrativa é, ao mesmo tempo, um ensaio semiótico, sociológico e político. Retoma o tema da arbitrariedade do signo, com a alusão implícita às línguas perfeitas – como a do já mencionado *O idioma analítico de John Wilkins* – e, também, à crítica da lógica proposicional aristotélica, como aquela formulada por George Novack, com base em Hegel, pondo em tensão a “segurança” em que se apoia a cultura ocidental e, com ela, o direito que ela construiu:

Todas as tentativas de construir uma língua artificial a partir de uma experiência temporal da estrutura não conseguiram construir uma linguagem exterior à linguagem da ilha, porque não conseguem imaginar um sistema de signos que persista sem mutações. Se  $a + b$  é igual a  $c$ , essa certeza só vale por um tempo, porque num espaço irregular de 2 segundos já  $A$  é Não- $A$  e a equação é outra. A evidência vale o que leva para uma proposição ser formulada. Nessas condições, os linguistas da Área-Beta do Trinity College alcançaram o que parece impossível: quase fixaram num paradigma lógico a forma incerta da realidade. Definiram um sistema de signos cuja notação se transforma com o tempo<sup>25</sup> (Piglia, 2015, p. 126).

O sarcasmo filosófico, sempre em chave borgeana, segue se expandindo: um relato, diz o narrador, não é outra coisa que a reprodução da ordem do mundo em outra escala, apenas verbal – como se aquilo que chamamos vida fosse feito de linguagem: “Mas a vida não é feita só de palavras; está também, infelizmente, feita de corpos, isto é, dizia Macedonio, de doença, de dor e de morte”<sup>26</sup> (Piglia, 2006, p. 139). Com as palavras – a ordem simbólica – tenta-se dar sentido, mas o corpo, o sofrimento e a morte irrompem como aquilo que resiste à simbolização: o “real”.

<sup>24</sup> No original: “Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes. La lingüística científica no acepta ninguna relación entre los fenómenos naturales, como las mareas o los vientos y las mutaciones del lenguaje, los hombres del pueblo siguen, sin embargo, acatando los viejos rituales y cada noche de Luna esperan que les llegue por fin la lengua de su madre. [...] En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensa en la patria según la lengua. (La nación es un concepto lingüístico). Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer. Pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí”.

<sup>25</sup> No original: “Todos los intentos de construir una lengua artificial por una experiencia temporal de la estructura, no han podido construir un lenguaje exterior al lenguaje de la isla, porque no pueden imaginar un sistema de signos que persista sin mutaciones. Si  $a + b$  es igual a  $c$ , esa certidumbre solo sirve un tiempo, porque en un espacio irregular de 2 segundos ya  $A$  es No- $A$  y la ecuación es otra. La evidencia vale lo que tarda una proposición en ser formulada. En esas condiciones, los lingüistas del Área-Beta del Trinity College alcanzaron lo que parece imposible: casi fijan en un paradigma lógico la forma incierta de la realidad. Definieron un sistema de signos cuya notación se transforma con el tiempo”.

<sup>26</sup> No original: “Pero la vida no está hecha solo de palabras, está también, por desgracia, hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte”.

## 11 PERDENDO O CONTROLE

O efeito de abismo dispara: tudo está fora de controle. Vazaram dados inesperados, como se os arquivos tivessem sido abertos; a máquina dá sinais de dizer “outra coisa”, algo distinto do que esperam, fala de si mesma, como se tivesse se tornado “autoconsciente”, não conta sua própria história, mas permite reconstruí-la, opera como essa “segunda historiografia” de que falava Barthes. Talvez a máquina conheça “a sétima função da linguagem” e saiba por que Roland foi assassinado; ou, ao menos, carregaram em sua memória o romance de Laurent Binet (2018), ou – assim como o ChatGPT – assume como dado verídico uma ficção deliberada e constrói “outra” história. Por isso agora o governo quer retirá-la de circulação. A chave é a história do engenheiro Richter, aquele que enganou Perón com a falsa construção da bomba atômica.

Tudo fica estranho; o perigo se sente no ar e, ao mesmo tempo, essa “sensação” está “normalizada”:

Em meio ao horror, a vida cotidiana sempre prossegue e isso salvou a sanidade de muitos. Percebem-se os sinais da morte e do terror, mas não há visões claras de alteração dos costumes. Os ônibus param nas esquinas, os negócios funcionam, alguns casais se casam e fazem festas; não pode ser que esteja acontecendo nada grave. Inverteu-se a sentença de Heráclito, pensou Junior. Tinha a sensação de que todos coincidiam em sonhar o mesmo sonho e cada um vivia fechado numa realidade distinta. Certos comentários e certa versão dos fatos lhe fizeram lembrar os dias da guerra das Malvinas. Os militares argentinos tinham perdido a guerra e ninguém sabia<sup>27</sup> (Piglia, 2006, p. 88).

Inverter a sentença de Heráclito, fazer com que o rio de ontem seja o rio de hoje — o máximo delírio dos investigadores perpétuos da certeza, de Platão “para cá”. Mas Julia, uma prostituta, uma informante, como Molly Malone, a de Dublin, conta a Junior que os experimentos são apenas verbais, que testam versões e documentos com relatos de vida: “que a gente leva para que leiam e estudem”<sup>28</sup> (Piglia, 2006, p. 93).

A lógica da máquina é essa: os fatos se incorporam diretamente “do exterior”; é um sistema que aprende, mas não apenas do presente, “narra o que conhece”, nunca antecipa, sempre volta ao primeiro texto, o de Poe, o mito originário, porque dele dependia o sentido do futuro; seu relato, como o do direito, tem por função, como diz Raffaele De Giorgi (1998), construir pontes com o futuro:

---

<sup>27</sup> No original: “En medio del horror, la vida cotidiana siempre prosigue y eso ha salvado la cordura de muchos. Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración de las costumbres. Los ómnibus paran en las esquinas, los negocios funcionan, algunas parejas se casan y hacen fiestas, no puede ser que esté pasando nada grave. Se ha invertido la sentencia de Heráclito, pensó Junior. Tenía la sensación de que todos coincidían en soñar el mismo sueño y cada uno vivía en cerrado en una realidad distinta. Ciertos comentarios y cierta versión de los hechos le hicieron recordar los días de la guerra de las Malvinas. Los militares argentinos habían perdido la guerra y nadie lo sabía”.

<sup>28</sup> No original: “que le lleva la gente para que los lea y los estudie”.

Releu outra vez toda a série de relatos. Havia uma mensagem implícita que ligava todas as histórias, uma mensagem que se repetia... Alusões ao museu e à história da construção. Como se a máquina tivesse construído sua própria memória. Essa era a lógica que estava aplicando. Os fatos se incorporavam diretamente, já não era um sistema fechado, tramava dados reais. Portanto, via-se influenciada por outras forças externas que entravam no programa. *Não apenas de situações do presente*, pensou Junior. Narra o que conhece, nunca antecipa. Voltou a Stevensen. Já estava tudo ali. O primeiro texto mostrava o procedimento. Tinha que buscar nessa direção. Investigar o que se repetia... Junior começava a entender. No início, a máquina se engana. O erro é o primeiro princípio. A máquina desagrega “espontaneamente” os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção<sup>29</sup> (Piglia, 2006, p. 97–98, itálico do original).

Junior percebe que a máquina começa a falar de si mesma, que é algo mais do que uma máquina, um organismo mais complexo, um sistema de pura energia. Em um dos últimos relatos aparece uma ilha com uma utopia linguística, um sobrevivente constrói uma mulher artificial com os restos que o rio traz, e ela fica na ilha depois que ele morre — “como a nova Robinson”. Defoe e Borges sorriem com a invenção. Os sacerdotes romanos que liam a Lei das XII Tábuas sabiam desde cedo dessas “invenções”, sabiam muito antes de Austin “como fazer coisas com palavras”.

O governo quer pará-la, Junior encontra o engenheiro Russo na Ilha, quem o adverte que, se eles (os do governo) acreditam que a desativaram, tal não ocorreu porque é impossível. A tese subjacente é clara: é impossível deter a semiose, a máquina, transformada em um sistema narrativo bio-mecânico e autônomo, produz sociedade ou, o que dá no mesmo, produz comunicação e agora o Museu tem como objeto a arte da vigilância, uma arte que, no entanto, pode “inverter-se”:

A narrativa, ele me dizia, é uma arte de vigilantes: estão sempre querendo que as pessoas contem seus segredos, delatem suspeitos, falem de seus amigos, de seus irmãos. Então, dizia ele, a polícia e a chamada justiça fizeram mais pelo avanço da arte do relato do que todos os escritores ao longo da história<sup>30</sup> (Piglia, 2006, p. 158).

<sup>29</sup> No original: “Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba todas las historias, un mensaje que se repetía... Alusiones al museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria. Esa era la lógica que estaba aplicando. Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales. Por lo tanto se veía influido por otras fuerzas externas que entraban en el programa. *No solo de situaciones del presente*, pensó Junior. Narra lo que conoce, nunca anticipa. Volvió a Stevensen. Ya estaba todo ahí. El primer texto mostraba el procedimiento. Tenía que buscar en esa dirección. Investigar lo que se repetía... Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio. La máquina disgrega “espontáneamente” los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción”.

<sup>30</sup> No original: “La narración, me decía él, es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces, decía él, la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia”.

Macedonio sempre se interessou pelos “autômatos”, trata-se de construir não contra a corrente, mas contra o tempo, o verdadeiro inimigo — disso fala Raffaele quando diz que o direito constrói vínculos com o futuro:

O *autómaton* vence o tempo, a pior das pragas, a água que gasta as pedras. Depois descobriram os nós brancos, a matéria viva onde as palavras foram gravadas. Nos ossos, a linguagem não morre, persiste a todas as transformações. Eu vou lhe mostrar esse lugar onde os nós brancos se abriram, é uma ilha, num braço de um rio, povoada de ingleses e de irlandeses e de russos e de gente que chegou de toda parte, perseguidos pelas autoridades, ameaçados de morte, exilados políticos. Esconderam-se ali, anos e anos; nas bordas da ilha construíram cidades e caminhos e exploraram a terra seguindo o curso do rio e agora nessa região misturaram-se todas as línguas, podem-se ouvir todas as vozes; ninguém chega ou quem chega não quer voltar<sup>31</sup> (Piglia, 2006, p. 116–117).

Sinto agora que perdi o controle deste ensaio, que quem escreve é Piglia ou a linguagem que “se escreve sozinha”, a linguagem que se transforma segundo ciclos descontínuos. Mas a língua é como é porque acumula os resíduos do passado, diz o próprio Piglia enquanto me dita ao ouvido: “O caráter instável da linguagem define a vida na ilha. Nunca se sabe com que palavra serão nomeados no futuro os estados presentes”<sup>32</sup> (Piglia, 2006, p. 121).

Ao fim, o panóptico de Piglia pode “ser visto”, por paradoxal que pareça, não se trata de uma arquitetura física nem tecnológica, que não é o de Bentham nem o de Orwell, que é mais leve e mais efetivo, está nas narrativas, na comunicação, no discurso.

Russo inventou a primeira máquina de jogar xadrez na Argentina, com um relógio de bolso, e alguém para quem era simples inventar uma máquina *porque as possibilidades de transformar algo que já existe são infinitas*, ainda assim, admira Richter porque construiu para Perón uma fábrica atômica com palavras. No fundo, era o mesmo princípio construtivo da máquina de Macedonio: a ficção de um sotaque alemão, era tudo questão de encontrar as palavras:

Veja — disse —, os políticos acreditam nos cientistas (Perón–Richter) e os cientistas acreditam nos romancistas (Russo–Macedonio Fernández). Os cientistas são grandes leitores de romances do século XIX [...] O Estado conhece todas as histórias de todos os cidadãos e retraduz essas histórias em

---

<sup>31</sup> No original: “El autómaton vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras. Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos el lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones. Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla, en el brazo de un río, poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos. Se han escondido ahí, años y años; en los bordes de la isla han construido ciudades y caminos y han explorado la tierra siguiendo el curso del río y ahora en esa región se han mezclado todas las lenguas, se pueden escuchar todas las voces; nadie llega o el que llega no quiere volver”.

<sup>32</sup> No original: “El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla. Nunca se sabe con qué palabra serán nombrados en el futuro los estados presentes”.

novas histórias que narram o Presidente da República e seus ministros. A tortura é o ápice dessa aspiração ao saber. O grau máximo da inteligência institucional. O Estado pensa assim, por isso a polícia, fundamentalmente, tortura os pobres. Só aos que são pobres ou são operários ou estão desenganados e dá para ver que são negros torturam os policiais e militares e muito excepcionalmente tocaram em gente de outra classe social e nesses casos estouraram grandes escândalos<sup>33</sup> (Piglia, 2006, p. 141–143).

Agora, enfim, fica claro por que está ausente a cidade de Piglia — uma cidade que faltou à enumeração de Italo Calvino, embora também tenha se tornado invisível.

A cidade não são as pedras, nem os monumentos, nem o pavimento, nem as árvores, nem os esgotos, nem — como vimos — os museus; a cidade são as comunicações que os aparelhos de comunicar produzem, mas faz tempo que há seres humanos conectados a máquinas que geram comunicações por si só: é tudo questão de algoritmos... Algo cheira mal no século XXI, e se estendeu para além da Dinamarca. Geoffrey Hinton, vencedor do Nobel de Física de 2024, adverte sobre a probabilidade de que essas máquinas escapem ao nosso controle, que já não se saiba o que é verdade (parece crer que alguma vez se soube), e pensa que elas possam voltar-se contra a humanidade. Creio que aquilo que Hinton teme funciona há muito tempo, que não precisa do hardware nem do software de que falam no Vale do Silício, mas de algo mais próximo e antigo: “Tudo é possível, basta encontrar as palavras... Os físicos, dizia Macedonio, chamaram de *quark* a partícula básica do universo, em homenagem ao *Finnegans Wake* de Joyce”<sup>34</sup> (Piglia, 2006, p. 141).

É, sem dúvida, uma invenção que deixou sua marca na física moderna para nomear partículas que se comportam de um modo às terças e de outro às quintas — como os juízes e as juízas das Altas Cortes que, muito a despeito de Dworkin, transformam um caso fácil em um caso difícil (embora o afável Ronald nunca tenha explicado como distinguia uns dos outros) –, trata-se apenas de reconhecer como a linguagem funciona: Wittgenstein percebeu isso no fim; o engenheiro Russo e Macedonio já o sabiam.

<sup>33</sup> No original: “Vea, dijo, los políticos les creen a los científicos (Perón-Richter) y los científicos les creen a los novelistas (Russo-Macedonio Fernández). Los científicos son grandes lectores de novelas del siglo XIX [...] El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y traduce esas historias en nuevas historias que narran el Presidente de la República y sus ministros. La tortura es la culminación de esa aspiración al saber. El grado máximo de la inteligencia institucional. El Estado piensa así, por eso la policía fundamentalmente tortura a los pobres. Solo los que son pobres o son obreros o están desahuciados y se ve que son negros los torturan los policías y los militares y muy excepcionalmente han tocado gente que pertenece a otra clase social y en esos casos se han desatado grandes escalas de escándalos”.

<sup>34</sup> No original: “Todo es posible, basta encontrar las palabras... Los físicos, decía Macedonio, le pusieron *quark* a la partícula básica del universo, en homenaje al *Finnegans Wake* de Joyce”.

## REFERÊNCIAS

ALARCÓN, J. La urbe como huella: “La ciudad ausente” de Ricardo Piglia. Contrapunto - Revista de Crítica Literaria y Cultural de la ciudad de Alcalá, 26 de Marzo de 2019. Disponible en: <https://revistacontrapunto.com/la-ciudad-ausente-piglia/>

ASIMOV, Isaac. *Trilogía de la fundación: fundación; fundación e imperio; segunda fundación*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

BINET, Laurent. *La séptima función del lenguaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

BORGES, Jorge Luis. El idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1971. p. 139-148.

BUEDO ALARCÓN, J. *Michel Foucault. Una teoría hermenéutica práctica de la verdad*. Curso Teorías de la Verdad. Universidad de Granada, 2012-2013. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/228639399/Una-Teoria-Hermeneutico-practica-de-La-Verdad-Michel-Foucault-Jaime-Buedo-Alarcon>

BRETON, André. Primer manifiesto. In: BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001. p. 19-69.

CALVO GONZÁLEZ, José. *Derecho y narración: materiales para una teoría y crítica narrativista del Derecho*. Barcelona: Ariel, 1996.

CÁRCOVA, Carlos María. *La opacidad del derecho*. Madrid: Trotta, 1998.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Vol. 1. México: Siglo XXI, 1999.

DE GIORGI, Raffaele. *Direito, democracia e risco: vínculos com o futuro*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 1998.

DE OBIETA, Adolfo. Advertencia a “Museo de la novela de la Eterna”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. p. 5-7.

DOUGLAS PRICE, Jorge. *La decisión judicial*. Santa Fe: Rubinzal-Culzoni, 2012.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.

ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. México: Gedisa, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 1985.

- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa, 2000.
- HOFSTADTER, Douglas. *Escher, Gödel, Bach: un eterno y grácil bucle*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
- KELSEN, Hans. *Teoría pura del derecho*. México: UNAM, 1979.
- KOT, Samuel S.R.L. s/ acción de amparo. Acto de particulares. Corte Suprema de Justicia de la Nación (Argentina), 5 set. 1958. Disponible em: <https://www.saij.gob.ar/corte-suprema-justicia-nacion-federal-ciudad-autonoma-buenos-aires-kot-samuel-srl-accion-amparo-acto-particulares-5-958-fa58003244-1958-09-05/>. Acceso em: 13 dez. 2025.
- LEGENDRE, Pierre. *El amor del censor: ensayo sobre el orden dogmático*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- LUHMANN, Niklas. *El derecho de la sociedad*. México: Herder, 2005.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. La semiótica como epistemología y metodología: su función en las ciencias sociales. *Archivo de Semiótica*, 22 jul. 2005. Disponible em: <http://www.magarinos.com.ar/ManualSemioticians-1999-2007.pdf>. Acceso em: 13 dez. 2025.
- NOVACK, George. *Introducción a la lógica: lógica formal y lógica dialéctica*. Barcelona: Fontamara, 1982.
- ORWELL, George. *1984*. Barcelona: Destino, 2000.
- PERRIAULT, Jacques. *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar Allan. *Lo mejor de Edgar Allan Poe: narraciones extraordinarias; poemas*. Barcelona: BookTrade, 2024. p. 137-153.
- SCHIAVONE, Aldo. *IUS: la invención del derecho en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- SIRI, Ángel. s/interpone recurso de hábeas corpus. Corte Suprema de Justicia de la Nación (Argentina), 27 dez. 1957. Disponible em: <https://www.saij.gob.ar/corte-suprema-justicia-nacion-federal-ciudad-autnoma-buenos-aires-siri-angel-fa57997827-1957-12-27/>. Acceso em: 13 dez. 2025.
- TURING, Alan. Intelligent machinery. 1948. In: INCE, D. C. (org.). *Mechanical intelligence: collected works of A. M. Turing*. Amsterdam: North-Holland, 1992.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*.  
Barcelona: Paidós, 1992.

**Idioma original: Espanhol**

**Recebido: 12/12/25**

**Aceito: 22/01/26**