

Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Por Mónica QUIJANO*

*En el fondo los relatos sociales son alegóricos.
Hablan de lo que está por venir; son un modo
cifrado de anticipar el futuro y de construirlo.*

Ricardo Piglia, Crítica y ficción

¿CÓMO HABLAR DE LA EXPERIENCIA VIVIDA durante el pasado reciente argentino, aquél de la última dictadura militar (1976-1983) y de la violencia ejercida por el Estado sobre la ciudadanía? ¿Cómo elabora este pasado la ficción? ¿Cuál es la función de la literatura frente a los discursos articulados y monopolizados por un totalitarismo de Estado? Éstas son algunas de las preguntas que rondan *La ciudad ausente*, segunda novela de Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940). Aunque fue publicada en 1992, su autor comenzó a escribirla entre 1982 y 1983.¹ Entre ambas fechas, hay un arco temporal que abarca el fin de la dictadura militar, la transición a la democracia y los primeros años de la década menemista.² Este hecho es fundamental para entender por qué la novela de Piglia está íntimamente ligada al periodo dictatorial y constituye, en ese sentido, “una compleja reflexión sobre las intersecciones entre lenguaje [yo diría más bien narración], memoria y autoritarismo ambientada en un tiempo impreciso con rasgos de los setenta (patrullas policiales, persecuciones, interrogatorios),

* Profesora de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <mquijanov@gmail.com>.

¹ Con respecto a la génesis de dicha obra Reati indica: “Entre 1982 y 1985 Ricardo Piglia comenzó a escribir los primeros apuntes para una novela, *La ciudad ausente*, cuya versión definitiva recién daría a conocer en 1992”, Miguel Russo, “Hay que hacer otra realidad porque ésta es imposible”, entrevista a Ricardo Piglia, *La Maga. Noticias de Cultura* (Buenos Aires), 10-IX-1992, citada por Fernando Reati, *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 129.

² *Ibid.*

del neoliberalismo de los ochenta y noventa, y de un porvenir imaginario que podría ser la síntesis de ambos”.³

La estructuración narrativa de la novela retoma la formulación de la novela de detectives y la ciencia ficción, dos géneros discursivos provenientes de la cultura de masas re TRABAJADOS por el autor a partir de los postulados de una estética heredera de las vanguardias artísticas. Esta convergencia de géneros es la que me interesa explorar aquí, pues a través de ella Piglia construye una poética personal que busca responder a los cuestionamientos estéticos planteados por la escritura de una novela de clara vocación política y social.

Retomar ambos géneros, mucho más cercanos a la industria cultural que a la tradición letrada, implica una toma de postura frente al campo literario, que en Piglia es una elección consciente, producto de la reflexión sobre lo que significa escribir novelas a finales del siglo xx y principios del XXI. En tal sentido, Sandra Garabano escribe que para el autor argentino, el imaginario del escritor contemporáneo está formado por las “ruinas de la experiencia que nos viene de la cultura de masas” y, por lo tanto, para reconstruir cualquier significado, la literatura debe partir de esas ruinas. Finalmente, la cultura de masas modela la sensibilidad del escritor y a partir de ella podemos definir la estética de la novela actual. Es decir, los textos producidos por la cultura de masas forman parte de la identidad cultural del escritor y de su mundo; y éste, a su vez, se pregunta por las maneras adecuadas (en términos de propuestas estéticas) de incorporarlos, usarlos y trabajar con ellos.⁴ Es justamente este proceso de reapropiación el que Piglia realiza no sólo en la novela aquí tratada, sino en la mayor parte de su producción fictiva.⁵

¿En qué sentido, entonces, los elementos formales y temáticos de la novela de detectives y la ciencia ficción son retomados por Piglia en *La ciudad ausente*? ¿Qué función desempeñan? ¿Cómo se resignifican al ser incorporados en una novela cuya poética formal se inserta plenamente dentro del linaje de la literatura van-

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Sandra Garabano, *Reescribiendo la nación: la narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003, p. 54.

⁵ “Nombre falso” (1975), *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013) están estructuradas bajo el esquema del relato policial.

guardista? Con el fin de explorar esta cuestión, utilizaré algunas de las reflexiones que el propio Piglia propone respecto de la novela de detectives o policiaca, para posteriormente ver cómo, en *La ciudad ausente*, incorpora a esta tradición el relato de anticipación (vinculado con la ciencia ficción) tanto en su forma utópica como distópica.

Por lo que respecta a la novela de detectives,⁶ en sus reflexiones Piglia retoma dos cuestiones: en primer lugar, del género le interesa el modelo del relato como investigación y, por lo tanto, la relación entre “enigma y narración” que plantea como “el hecho de contar un relato y dejar, en ese relato, un vacío, algo que no ha sido narrado y funciona como enigma”.⁷ Esta condición, que forma parte de cualquier intriga y está en la base de la narración, es retomada por el género policial. Así, éste “convierte en anécdota y en tema un problema técnico que cualquier narrador enfrenta cuando escribe una historia [...] Todo narrador enfrenta siempre el problema del secreto, del suspenso, del misterio. Todo relato va del saber al no saber [...] La novela policial hace de eso un tema”⁸ y, en ese sentido, no sólo se plantea como el modelo de cualquier relato, sino como un problema epistemológico relacionado con la búsqueda de la verdad.

La postulación de un enigma por resolver y la figura del detective que permitirá su solución están presentes en lo que se ha considerado como los primeros relatos del género: la “trilogía Dupin”, de Edgar Allan Poe.⁹ Éstos articulan los postulados de la

⁶ Utilizo el término *novela de detectives* o *ficción detectivesca* (retomando la nomenclatura anglosajona) para definir la ficción que se estructura a partir de la investigación de un proceso criminal por parte de un detective que puede ser *amateur* o profesional. En la nomenclatura francesa a este tipo de ficciones se les denomina *roman policier* (novela policiaca o policial).

⁷ Ricardo Piglia, “La ficción paranoica”, transcripción de la grabación de Darío Weiner de la primera parte del seminario dictado por Ricardo Piglia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, publicado originalmente en el diario *Clarín* (Buenos Aires), 10-x-1991, p. 1, en DE: <<http://es.scribd.com/doc/179479142/Piglia-La-ficcion-paranoica>>. Consultada el 17-IV-2014.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ No es labor en este artículo discutir sobre los orígenes o la configuración del género detectivesco. Baste indicar que por lo general la tradición crítica (dentro de la que podemos inscribir tanto a Jorge Luis Borges como a Piglia) sitúa sus orígenes en la trilogía Dupin de Poe, compuesta por los relatos “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rôget” (1842) y “La carta robada” (1843). Sin embargo, otros estudios de corte historiográfico ponen de manifiesto que el género no surgió solamente a partir de la invención y genialidad de Poe, sino de una serie de relatos y discursos vinculados con la prensa sensacionalista cuyas narraciones sobre criminales se imprimían en papel barato y circulaban entre la clase trabajadora, cf. Charles J. Rzepka

producción clásica de la ficción detectivesca, denominada novela de enigma o relato-problema. Para Piglia, la genialidad de Poe radica en la invención de Dupin, quien tiene una función narrativa fundamental: es un personaje diferenciado del narrador. Recordemos que en el relato de enigma clásico (Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie) el narrador actúa como cronista de las aventuras del detective y proporciona una mirada admirativa, que busca identificarse con la perspectiva del lector. Ahora bien, para Piglia, el hecho de que el detective sea un personaje diferenciado del narrador permite cuestionar su omnipotencia (y omnipresencia) —ya que éste no conoce lo que piensa o dice el detective— y, por lo tanto, permite articular la trama como un enigma por resolver. En este sentido, el surgimiento del detective va de la mano con la “transformación de la figura del narrador y la aparición del punto de vista [...] que viene a plantear el problema de la narración como el de una posición en el espacio”.¹⁰

En segundo lugar, a Piglia le interesa la condición social del género. En “Conversación en Princeton” relata que empezó a leer a los autores clásicos de la novela negra —Raymond Chandler, Dashiell Hammett y James M. Cain—,¹¹ como una manera de

y Lee Horsley, eds., *A companion to crime fiction*, Chichester/Malden, Wiley-Blackwell, 2010; Stephen Knight, *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004; e Isabel Santaularia, “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes hasta la actualidad”, en Isabel Clúa, ed., *Género y cultura popular*, Barcelona, UAB, 2008, pp. 65-107. La aportación de Poe fue haber integrado en la tradición literaria estos relatos, reelaborados a partir de la figura del investigador o detective.

¹⁰ Piglia, “La ficción paranoica” [n. 7], p. 2.

¹¹ La novela negra o dura (término que viene de la nomenclatura anglosajona *hard boiled*) aparece en Estados Unidos en la década de 1920. La crítica suele situar sus orígenes en los relatos y novelas de Dashiell Hammett. Sin embargo, al igual de lo que sucede con la novela de enigma, en la configuración de este subgénero intervienen otros géneros discursivos, productos de la cultura de masas, que circulaban en la prensa norteamericana desde fines del siglo XIX: los *pulp fiction* (denominados así por la baja calidad del papel e impresión) que editaban historias de aventuras cuyo personaje principal era un héroe solitario y duro que libraba batallas en un ambiente hostil y que dio origen al género *western*. Si bien el *western* era el género más popular en la década de 1880, precisamente por esos años empiezan a surgir novelas que desplazan el entorno: del lejano Oeste al medio urbano hostil. El *cowboy* es sustituido por la figura del detective privado urbano. En la década de 1920, gracias a Joseph Shaw —editor de la revista *Black Mask*— se impulsa el género tal como hoy lo conocemos. Shaw creía que la enfermedad de su país se debía a la corrupción institucional generalizada, los tratos ilegales, los acomodos entre hampones, jueces y políticos deshonestos mucho más que a los pequeños criminales. Por lo tanto, fue él quien propuso la creación de un detective duro y violento pero comprometido, con valores morales y un sentido de la justicia que

enfrentar el debate sobre lo que significaba hacer literatura social, pues encontró en ellos una tradición de izquierda alejada del “realismo socialista”, del “compromiso sartreano”, o de cualquier forma simplista de relación con el mundo social: “no era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en una red anecdótica. De modo que yo encontraba un género muy popular que estaba elaborando cuestiones sociales de una manera muy directa y muy abierta”.¹² Las convenciones subyacentes al género negro se vinculan con una crítica de la sociedad del momento. El detective —sujeto solitario y disidente, de orígenes dudosos y a veces violento, pero que sigue un código de honor personal— se enfrenta a crímenes que lo obligan a recorrer la ciudad, la cual se vuelve un mapa en clave que es necesario descifrar. Si bien por lo general el caso se resuelve y se devela la corrupción de las grandes esferas que están coludidas con los criminales, a diferencia de la ficción detectivesca clásica (novela de enigma), en la novela negra no se restituye ningún orden porque no es posible hacerlo ya. Esta visión es la que ha permitido que el género negro sea leído como la crítica a una sociedad decadente en donde no hay posibilidad de una restitución completa del orden y la justicia. Pero además, para Piglia, el detective, desde su postulación clásica en la novela de enigma, es una figura social. Éste

se constituye como aquel capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley justamente porque no está asociado a una inserción institucional, centralmente la policía. El detective viene a decir que esa institución, en la cual el Estado ha delegado la problemática de la verdad y de la ley, no sirve.¹³

Ambos elementos, el del modelo del relato como investigación y el de la función social del género, están presentes en *La ciudad ausente*. La trama principal de la novela se articula a partir del modelo del relato de la investigación detectivesca: Junior, un periodista de *El Mundo* recorre la ciudad de Buenos Aires en busca de una máquina que narra las historias reprimidas por el terrorismo de Estado. En este proceso, se enfrenta con diversos relatos que la máquina retoma y transforma, los cuales constituyen las voces

se saliera del orden institucional que ya estaba podrido. De hecho, los primeros relatos de Hammett se publicaron en *Black Mask*, cf. Santaularia, “Un estudio en negro” [n. 9].

¹² Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, en *id.*, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 176-177.

¹³ Piglia, “La ficción paranoica” [n. 7], p. 2.

soterradas de la ciudad, aquellas que escapan al control estatal. Es aquí donde el esquema de la novela policiaca se cruza con el del género de anticipación,¹⁴ pues la Buenos Aires que recorre Junior está situada en un futuro indefinido que sigue el modelo distópico¹⁵ de gran parte de la literatura de ciencia ficción del siglo xx:

la recurrencia al tópico de la desintegración de la memoria personal y privada por la acción de los aparatos del Estado, nos recuerda a algunos relatos de Philip K. Dick llevados al cine de Hollywood —como *Do androids dream of electric sheep?*, en *Blade runner* de Ridley Scott, o *We can remember it for you wholesale*, en *Total recall* de Paul Verhoeven.¹⁶

A partir del cruce entre ambos géneros, Piglia plantea una problemática política vinculada con la reflexión sobre la posibilidad de producir narraciones (¿a quién pertenecen?, ¿desde qué lugar se articulan?), y el tipo de relatos que circulan en un determinado orden social. Al respecto, escribe en *Crítica y ficción*:

La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político

¹⁴ La novela de anticipación de la cual la ciencia ficción forma parte, es un género eminentemente moderno. Reati indica que su descripción inicial fue propuesta en 1822 por el escritor, historiador y político francés Félix Bodin, quien acuña el término *literatura futurista* para nombrarla. Este tipo de literatura (sin contar con los textos religiosos del final de los tiempos o los que hablan de tierras imaginarias utópicas) empieza hacia fines del siglo xviii con el anónimo *The Reign of George VI (1900-1925)* y *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier. Se trata de un género discursivo que surge al mismo tiempo que el de las ciencias. La noción de progreso (sea para celebrarlo, sea para lamentarlo) está desde el inicio intrínsecamente unida al desarrollo de dicho género. Esto hace que el optimismo marque ciertos periodos (principalmente durante el siglo xix) y el pesimismo otros (éste surge sobre todo durante el siglo xx, producto de las guerras mundiales), procediendo un trayecto que oscila entre “la esperanza por el bienestar que el progreso pueda traer y el temor por las terribles pesadillas que ese mismo progreso pueda ocasionar”, Reati, *Postales del porvenir* [n. 1], p. 17.

¹⁵ La *distopía* es definida como “una sociedad inexistente descrita en detalle y normalmente localizada en un tiempo y un espacio, a través de la cual el autor busca presentar al lector contemporáneo un mundo considerablemente peor que aquél en el que éste vive”, Lyman Tower Sargent, “The three faces of Utopianism revisited”, *Utopian Studies* (The Pennsylvania State University), vol. 5, núm. 1 (1994), p. 9. La traducción es mía. En este sentido, y a diferencia del relato utópico, la distopía se centra en los horrores y no en la esperanza de la historia.

¹⁶ Edgardo H. Berg, “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, *Hispanamérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), 75 (1996), p. 40.

se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.¹⁷

En esta cita podemos identificar dos grandes tipos de relatos (ficciones) que se encuentran en constante tensión y enfrentamiento. Por un lado, el relato del Estado¹⁸ y el control que ejerce sobre otras producciones narrativas, que en el caso de Argentina llega a su apoteosis con el golpe militar. Así, indica Piglia, desde el Estado, se construyó una versión de la realidad, un “mito” bajo el cual los militares aparecían como el “resguardo médico” del cuerpo social: “empezó a circular una teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo sin decir nada”.¹⁹ Por el otro, estarían los relatos producidos por la comunidad derrotada, por sectores dominados y vencidos por el Estado. A diferencia del relato producido por este último, el de los vencidos tiende a ser heterogéneo, fragmentario, casi anónimo. Se trata de un discurso de resistencia que “construye interpretaciones alternativas y alegorías” capaces de crear una “contrarrealidad” que se levanta frente a lo “real” producido por el discurso de Estado.²⁰

En esta lucha entre Estado opresor y comunidades en resistencia reside el conflicto principal de *La ciudad ausente*. No se trata del enfrentamiento entre aparato estatal y minorías o grupos excluidos por éste, sino de la batalla narrativa entre el Estado y aquellas comunidades que directamente fueron violentadas y dominadas por éste, como sucedió con un sector de la población argentina durante el golpe. La trama detectivesca sirve entonces para darle una estructura narrativa a este conflicto, pues Junior será el encargado de ir develando, a partir de su investigación, cómo operan estos relatos:

¹⁷ Piglia, *Crítica y ficción* [n. 12], p. 35.

¹⁸ La noción de Estado es polisémica y resulta problemática porque ha sido articulada desde distintas perspectivas. Para este trabajo, retomo la concepción ya clásica propuesta por Max Weber ya que es la que Ricardo Piglia da al término en sus reflexiones. Weber define al Estado como un aparato de control burocrático, poseedor de un poder coercitivo definitivo dentro de unos límites concretos, véase Frank Bealey, “Estado”, *Diccionario de ciencia política*, Madrid, Istmo, 2003 p. 157.

¹⁹ Piglia, *Crítica y ficción* [n. 12], p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

Para poder encontrar una respuesta, Junior [...] debe entrar y salir por los múltiples pasajes y tramas que reproduce la máquina, debe recorrer un itinerario urbano porque la ciudad es un mapa de relatos superpuestos. Relatos que circulan en la ciudad por circuitos marginales y clandestinos, en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo, en los talleres de Avellaneda y en las galerías o pasillos de los subtes. En ese callejeo por una ciudad desconocida, cualquiera que sea la huella, el relato que Junior siga, siempre lo conducirá al secreto. Itinerarios, pasajes, relatos múltiples; las historias son los mapas —pistas— de un viaje —una investigación— que describe direcciones, traza los caminos de orientación sobre una trama fracturada y siempre diferida.²¹

Al inicio sabemos poco de la máquina; que ésta emite narraciones contrahegemónicas, que Junior recibe sus señales, que el Estado quiere cerrar el museo donde se encuentra resguardada. El proceso de investigación llevado a cabo por Junior va develando poco a poco este misterio: la historia de la máquina, su función y la relación de contrainsurgencia que mantiene respecto del orden estatal. También a través de este proceso el lector va conociendo los diversos relatos que ésta produce, los cuales son introducidos en la trama con subtítulos: “La grabación”, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “Los nudos blancos” y “La isla”. Éstos conforman la red de narraciones anónimas que, gracias a la máquina, logran escapar del control y la censura. El recorrido que Junior hace por la ciudad se sobrepone así al entramado de historias, a la red de relatos que constituye el espacio narrativo de la resistencia al poder totalitario. La función detectivesca, entonces, rescata y descifra esas historias. Si el control ejercido por el Estado impide su libre circulación y, por lo tanto, la posibilidad de transmisión de la experiencia (que finalmente produce una memoria atrofiada), la investigación de Junior se plantea como la única acción posible para recuperar esta transmisión, a través del acceso a una narración articulada ya no desde un lugar institucional específico, sino desde la producción de una colectividad que, en principio, tiene vedado el acceso a la circulación libre de relatos e historias:

El poder político es siempre criminal —dijo Fuyita. El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telépatas, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pen-

²¹ Berg, “La conspiración literaria” [n. 16], p. 41.

samiento de las bases, pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. 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.²²

La máquina se presenta así como la posibilidad de desestructurar y desestabilizar el relato oficial, y lo hace infiltrándose en este orden, produciendo historias “falsas” que contradicen las versiones impuestas por la historia oficial. Por eso resulta una amenaza y por eso la inteligencia del Estado la quiere desactivar. A través de la trama detectivesca (el misterio por resolver y la búsqueda de la máquina por la ciudad) se plantea entonces una reflexión sobre la relación entre la narración y el poder y las maneras en las que esta misma puede funcionar como un contrapeso al orden represor impuesto por un Estado panóptico, que controla a los sujetos y los despoja de su experiencia, su individualidad y su memoria a través del control del lenguaje y la narración: “Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos” (p. 144).

Esta imagen de un futuro donde el Estado controla a los ciudadanos por medios mentales y lingüísticos, más que físicos, acerca el imaginario propuesto en *La ciudad ausente* a los relatos distópicos de la ciencia ficción “clásica” del siglo xx —*Nosotros* (1929) de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1948) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. Respecto de esta relación, Fernando Reati indica que la transformación y manipulación del lenguaje en los imaginados sistemas sociales del futuro son un motivo recurrente en la literatura de anticipación. En particular, en las distopías modernas citadas anteriormente “aparece repetidamente la transformación del habla y se establece una dialéctica entre los posibles usos futuros de la palabra”²³ con un “énfasis central en el lenguaje como el arma

²² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; cito por la edición de Anagrama, 2003, p. 63. En adelante las referencias a esta obra se indicarán en el texto con el número de página entre paréntesis.

²³ Reati, *Postales del porvenir* [n. 1], p. 171.

principal para resistir la opresión, y el correspondiente deseo de las estructuras gubernamentales represoras de ahogar el disenso por medio del control del lenguaje”.²⁴ Esto hace que, en el imaginario de las sociedades futuristas, el uso del lenguaje se convierta en el principal mecanismo a través del cual se zanja la lucha entre utopía y distopía. Como veremos a continuación, esta tensión atraviesa la trama y la propuesta política de *La ciudad ausente*.

En principio, la novela presenta dos espacios distópicos: el de la ciudad, una Buenos Aires bajo el dominio de un Estado pan-óptico, en el sentido que le da Michel Foucault al término: “la permanente e intrusa observación y vigilancia del Estado sobre sus ciudadanos para controlarlos, disciplinarlos y de ser necesario castigarlos”²⁵ la cual remite a referentes que pueden relacionarse con el pasado reciente, el de la dictadura militar: “la información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces sobre la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión” (p. 14).

El segundo espacio distópico se presenta en forma de caja china y como espejo (reproducción) del espacio de la trama principal en el relato “Los nudos blancos”, uno de los tantos producidos por la máquina. En éste se narra la historia de Elena Fernández, una mujer aparentemente psicótica, internada en la clínica del doctor Arana con el doble propósito de “hacer una investigación y controlar sus alucinaciones”:

Estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina. Se sentía aislada en una sala blanca llena de cables y de tubos. No era una pesadilla; era la certidumbre de que el hombre que la amaba la había rescatado de la muerte y la había incorporado a un aparato que transmitía sus pensamientos. Era eterna y era desdichada. (No hay una cosa sin la otra). Por eso el juez la había elegido para que se infiltrara en la Clínica (p. 67).

Arana, por su parte, intenta controlar las alucinaciones de Elena y actuar sobre lo que denomina “nudos blancos”, una especie de zonas de condensación de la experiencia, con el fin de trasplantar en ella una memoria artificial:

²⁴ David W. Sisk, *Transformations of language in modern dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997, citado en *ibid*.

²⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 1993, citado en *ibid.*, p. 131.

—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 nudos blancos. Los neurólogos de la Clínica pueden intentar la intervención, habrá que actuar sobre el cerebro (p. 71).

La Clínica es descrita en la novela como una prisión y el doctor Arana aparece caracterizado bajo el imaginario de algunos villanos de las historietas de súper héroes y ciencia ficción: “Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna. Elena pensó que el hombre era un imán donde se incrustaban las limaduras de hierro del alma” (p. 66). Ambos remiten al aparato carcelario del régimen militar. Como adecuadamente la describe Berg, se trata de “una microsociedad y un laboratorio en pequeña escala de la política estatal donde se ejercen las prácticas de represión social”.²⁶ La institución psiquiátrica busca desintegrar los instantes únicos e irrepetibles de la experiencia personal. El proceso clínico implica controlar, a través de la intervención de la mente de los sujetos, las desviaciones de lo que se considera como “lo real”, impuesto desde los aparatos de control.

—¿Entonces está dispuesta a colaborar con nosotros? —le preguntó el doctor Arana.

—¿A cambio de qué? —preguntó Elena.

Trataba de ganar tiempo y de armar una línea de defensa. Temía traicionarse a sí misma y ser obligada a informar. Sabía de los que salían a la calle y marcaban a los conocidos. Se ponían máscaras de piel sintética y navegaban durante horas en los patrulleros por el centro de la ciudad (pp. 70-71).

Frente al Estado que vigila y controla, se abre un espacio para la resistencia. Éste se presenta en la novela a través de dispositivos (mecanismos y espacios) vinculados con la utopía. En principio, está el proyecto utópico de creación de la mujer-máquina, que se inserta en la trama detectivesca principal: Junior descubre, a medida que avanza en su investigación, que las historias que circulan clandestinamente por la ciudad son producidas por Elena, la esposa muerta del escritor vanguardista Macedonio Fernández, cuya conciencia y memoria es instalada en una máquina, imaginada

²⁶ Berg, “La conspiración literaria” [n. 16], p. 43.

por el escritor y construida por un ingeniero, cuya identidad nunca logramos conocer del todo, que se hace llamar Russo:

[Macedonio] pensaba en la memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido y en los nudos blancos que siguen vivos mientras la carne se disgrega. Grabadas en los huesos del cráneo, las formas invisibles del lenguaje del amor siguen vivas y quizás es posible reconstruirlas y volver viva la memoria, como quien puntea en la guitarra una música escrita en el aire. Esa tarde concibió la idea de entrar en el recuerdo y de quedarse ahí, en el recuerdo de ella. Porque la máquina es el *recuerdo* de Elena, es el relato que vuelve eterno como el río. Ella fue su Beatriz, fue su universo, fue los círculos del Infierno y las epifanías del Paraíso. Existe una versión herética de *La divina comedia*, en la que Virgilio le construye a Dante una réplica viva de Beatriz. Una mujer artificial a la que encuentra al final del poema [...] En ese sentido yo he sido su Virgilio. Meses y meses encerrado en el taller, reconstruyendo la voz de la memoria, los relatos del pasado, buscando restituir la forma frágil del lenguaje perdido (pp. 153-154).

¿Qué pulsión puede ser más utópica que el deseo de vencer a la muerte, al dolor, al deterioro físico de la persona amada? La creación de la máquina responde, así, a la voluntad de concebir un dispositivo capaz de hacer presente la ausencia, de mantener viva la memoria (y con ello el “alma”) de los muertos. Pero el destino de la mujer-máquina de la novela no se queda ahí; paralelamente, ésta adquiere una función política fundamental que le da autonomía y la convierte en un mecanismo de resistencia: se vuelve el medio para escapar, no sólo de la enfermedad y la muerte individual (la de Elena), sino de la opresión de un Estado totalitario. Ahora bien, ¿cómo opera este dispositivo liberador? Su función, en el orden del relato, consiste en reproducir historias que borran las fronteras entre lo verdadero y lo falso, provocando con esto una perturbación en el régimen, sobre todo si consideramos que el Estado represor es el que se autolegitima como el detentor de lo “verdadero” y de lo “real”. Las narraciones de la máquina funcionan por lo tanto como un virus que se infiltra en el sistema para producir un efecto destabilizador.²⁷ Es por ello que Elena se convierte en un artefacto híbrido de liberación colectiva:

²⁷ Joanna Page, “Writing as resistance in Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*”, *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 81, núm. 3 (2004), p. 348.

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado (pp. 142-143).

Encontramos entonces un doble mecanismo que le otorga un carácter ambiguo a Elena: se trata de una conciencia femenina depositada en una máquina, construida a partir del deseo masculino, pero que no se queda en una mera repetición/reificación de la mujer amada-muerta, sino que logra trascender este estatuto para convertirse en una máquina de narrar cuyas historias están cargadas de un alto potencial subversivo.²⁸ Así, tal como Joanna Page indica, la novela presenta una ambivalencia en la noción de narración, pues ésta es a la vez el medio a partir del cual se articulan las bases del poder (y la represión) —como vimos que sucede en la dimensión distópica de este relato— pero también el canal para subvertirlas.²⁹ A través de las múltiples historias recogidas por la máquina, se interroga la posibilidad del lenguaje de fijar, transmitir, ordenar de manera estable las experiencias y la relación del sujeto con el mundo. De ahí que la narración tenga una doble función, dependiendo del *lugar* desde el cual se articula. Su poder radica, justamente, en la capacidad de hacer circular historias múltiples, desestabilizadoras y provisionales, cuya función sea poner en cuestión cualquier discurso que pretenda implantarse como el detentor único de la verdad. En ese sentido, la novela, a través de la representación de esta mujer-máquina de narrar, llama a la resistencia, sin apelar al origen, la verdad y la presencia, sino a la ausencia y la escritura diferida.³⁰ Por otro lado —como bien propone Ignacio Sánchez Prado en su lectura de la novela— las narraciones de la máquina ponen en cuestionamiento el paradigma autoral: debido a la fractura de la experiencia individual, el narrador ya no puede ser un sujeto cabal, sino que retorna a una idea de comunidad.³¹ De ahí su anonimato y las claras marcas de oralidad que muchos de estos

²⁸ Para una reflexión sobre la noción “máquina de narrar” y su función en *La ciudad ausente*, cf. Ignacio Sánchez-Prado, “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, *Colorado Review of Hispanic Studies* (University of Colorado), vol. 2 (otoño de 2004), pp. 187-200.

²⁹ Page, “Writing as resistance in Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*” [n. 27], p. 350.

³⁰ *Ibid.*, p. 356.

³¹ Sánchez-Prado, “Reapropiar *La ciudad ausente*” [n. 28], p. 191.

relatos tienen, como si se tratase de grabaciones testimoniales, de rumores que circulan clandestinamente por el entramado urbano:

Precisamente porque la enunciación no proviene de un sujeto ni de la enunciación ni del enunciado, sino de un dispositivo funcionante, es que la narración se puede entender en términos de un agenciamiento colectivo [...] precisamente porque la forma del contenido de las narraciones es la memoria, la “máquina de narrar” es un instrumento político [...] Este devenir “máquina de narrar” de Elena metaforiza la ruptura del sujeto como origen privilegiado de la narración, porque en el devenir interviene el ingreso de lo colectivo.³²

Esta ausencia, diferimiento y carácter colectivo de la narración, así como la proyección de un lugar donde el lenguaje no pueda ser fijado, aparece como punto nodal en otro de los relatos producidos por la máquina: “La Isla”, estructurado bajo el modelo narrativo de una utopía clásica.³³ Sin embargo, a diferencia de esta tradición, la utopía de la isla en *La ciudad ausente* es lingüística. Esta se opone al espacio distópico de la ciudad ocupada por el poder estatal, ya que en ella la lengua cambia constantemente y, por lo tanto, la realidad no puede ser fijada de forma definitiva: “de este modo, más que una propuesta de otro poder, la isla de Piglia se constituye en la ausencia misma de poder, en el no poder —por ello la Isla es utópica— semejante en ese sentido a los túneles, subterráneos y locales ocultos donde se recirculan los relatos disidentes de la ciudad ausente como contracara de la ciudad panóptica”.³⁴ En la concepción de este espacio, según Berg, se cruzan las referencias al proyecto que el propio Macedonio Fernández concibió a fines del siglo XIX de fundar junto con un grupo de amigos una comuna anarquista en la selva paraguaya, y la isla de *Finnegans Wake* de James Joyce. Este relato sería una versión de la novela del escritor irlandés, pues

³² *Ibid.*, pp. 192-193.

³³ “La Isla” está compuesto por trece fragmentos narrados por Boas —en alusión al antropólogo norteamericano Franz Boas (1858-1942)—, quien viaja a la Isla y vuelve para describir este lugar. En ese sentido, el relato sigue el modelo de las utopías clásicas, cuyo texto seminal es la *Utopía* que Tomás Moro publicara en 1516. En este tipo de géneros discursivos, el narrador, un viajero que llega a una isla remota o a un continente desconocido, describe su experiencia a los lectores contemporáneos con el fin de establecer un contraste entre esta sociedad ideal y la sociedad histórica en la que vive, cf. Edward James, “Utopias and anti-utopias”, en *id.*, y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge companion to science fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 219-220.

³⁴ Reati, *Postales del porvenir* [n. 1], p. 133.

en él se conjugan múltiples referencias a personajes, situaciones, escenas del mismo.³⁵ Pero además, hay interpretaciones críticas que han relacionado a la novela de Joyce con la manifestación de la memoria colectiva, lo cual vincula al espacio utópico de la isla con la actividad narrativa de la máquina.³⁶ Piglia ficcionaliza la forma en que en la novela se exploran e interrogan los límites del lenguaje. Esta interrogación está vinculada con las formas más adecuadas de narrar lo “inenarrable”, el horror de una experiencia límite: “La isla representa los cambios del lenguaje que han impedido la conservación de la memoria colectiva: sin embargo, allí persiste el ‘rumor de las voces’, se puede escuchar ‘el murmullo incesante de la historia’”.³⁷

Por otro lado, la imposibilidad de fijar una lengua permite que la isla sea pensada como un lugar donde el control del Estado está imposibilitado, pues se rompe con una de las condiciones esenciales para que éste se ejerza: la lengua y la escritura como mecanismos de implantación de la ley. En este entendido, la variación lingüística de la isla se propone como una manera de utilizar el discurso y la narración en términos de una experiencia de enunciación que resiste al aparato represivo del Estado.³⁸ La mutación constante impide que el lenguaje pueda fijarse en una escritura. El único libro que sobrevive a estos cambios es la novela de Joyce. Continuando con las reflexiones de Ignacio Sánchez Prado, podemos interpretar entonces a la isla como el espacio que postula la muerte del Estado, como constructor y sostén de la nación: “Si leemos ‘La isla’ como la utopía deseada en la reescritura última de la memoria colectiva, un lugar donde el idioma como definidor de la nación no existe y por ende el lenguaje pierde su capacidad normativa, es claro que la proyección utópica de la narración se constituye en un fin de la nación”.³⁹ Es por

³⁵ Berg, “La conspiración literaria” [n. 16], p. 44.

³⁶ María Alejandra Alí, “La casa de la memoria”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), vol. LIV, núm. 2 (2006), p. 352.

³⁷ *Ibid.* Una interpretación de este relato lo define como una “utopía distópica” en donde se alegoriza el olvido imperante en la época de la posdictadura, cf. Idelber Avelar, *The untimely present: postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*, Durham, NC, Duke University Press, 1999, pp. 126ss.

³⁸ Sánchez-Prado, “Reapropiar *La ciudad ausente*” [n. 28], pp. 194-195. Sánchez Prado reflexiona sobre la relación de la máquina y el Estado en términos de interioridad y exterioridad, siguiendo para ello la noción de máquina de guerra propuesta por Deleuze y Guattari. Prefiero no utilizar aquí estas categorías, pues se trata de una relación compleja que desborda a la problemática tratada en este artículo.

³⁹ *Ibid.*, p. 197.

ello que las fronteras de este espacio no son geográficas sino lingüísticas y, por lo tanto, tampoco pueden establecerse de manera fija y constante. Esta frontera móvil es también la que permite que la Isla, a pesar de que en ella se pierda la memoria por la imposibilidad de traducir la experiencia de una lengua a otra, no sea interpretada como una distopía. Al desarticular la idea de un espacio cerrado (a modo de las utopías clásicas), se cuestiona también la posibilidad de que exista un espacio totalmente “puro”, y separado del resto del mundo. No podemos olvidar que este relato utópico es producido por la propia máquina, y por lo tanto no se trata de un lugar completamente exterior al mundo distópico, sino que se produce en su interior y por lo tanto forma también parte de éste.

Así, a través del cruce de dos modelos genéricos, el relato de detectives y la novela de anticipación, *La ciudad ausente* propone que el control narrativo que el Estado ejerce sólo puede ser contrarrestado con el acto de narrar. Contar historias se convierte así en el único medio de recuperar el sentido perdido y por lo tanto se considera como un acto político. Pero a diferencia del relato homogéneo y autoritario que el Estado produce, las historias de resistencia son anónimas, heterogéneas y pertenecen a la colectividad. Son las voces múltiples que apelan a un imaginario rebelde que, si bien en la novela opera contra un aparato burocrático que controla la mente de los ciudadanos, puede ser extrapolado a todo mecanismo que busque borrar el poder liberador del uso de la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alí, María Alejandra, “La casa de la memoria”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), vol. LIV, núm. 2 (2006), pp. 523-556.
- Avelar, Idelber, *The untimely present: postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*, Durham, NC, Duke University Press, 1999.
- Bealey, Frank, “Estado”, *Diccionario de ciencia política*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 156-158.
- Berg, Edgardo H., “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), 75 (1996), pp. 37-47.
- Garabano, Sandra, *Reescribiendo la nación: la narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- James, Edward, “Utopias and anti-utopias”, en *id.* y Farah Mendlesohn, eds., *The Cambridge companion to science fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 219-229.
- Knight, Stephen, *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Page, Joanna, “Writing as resistance in Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*”, *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 81, núm. 3 (2004), pp. 343-360.
- Piglia, Ricardo, *Crimen y ficción* (1986), Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *La ciudad ausente* (1992), Barcelona, Anagrama, 2003.
- , “La ficción paranoica”, transcripción de la grabación de Darío Weiner de la primera parte del seminario dictado por Ricardo Piglia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, publicado originalmente en 1991 en el diario *Clarín* (Buenos Aires), en DE: <<http://es.scribd.com/doc/179479142/Piglia-La-ficcion-paranoica>>. Consultada el 17-IV-2014.
- Reati, Fernando, *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Rzepka, Charles J., y Lee Horsley, eds., *A companion to crime fiction*, Chichester/Malden, Wiley-Blackwell, 2010.
- Sánchez-Prado, Ignacio, “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, *Colorado Review of Hispanic Studies* (University of Colorado), vol. 2 (otoño de 2004), pp. 187-200.
- Santaularia, Isabel, “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes hasta la actualidad”, en Isabel Clúa, ed., *Género y cultura popular*, Barcelona, UAB, 2008, pp. 65-107.
- Sargent, Lyman Tower, “The three faces of Utopianism revisited”, *Utopian Studies* (The Pennsylvania State University), vol. 5, núm. 1 (1994), pp. 1-37.
- Sisk, David W., *Transformations of language in modern dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997.

Mónica Quijano

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia a partir de la convergencia de dos géneros discursivos utilizados en su estructuración: el relato de detectives y la ciencia ficción. Con ello la autora busca mostrar la manera en que estas estructuras formularias que Piglia retoma y transforma en su novela permiten articular una reflexión sobre el totalitarismo de Estado y las posibles vías para resistirlo a través de la producción de narraciones descentradas, fragmentarias y heterogéneas.

Palabras clave: violencia de Estado como tema narrativo, novela de detectives, ciencia ficción, literatura y cultura de masas.

ABSTRACT

This paper analyzes Ricardo Piglia's *La ciudad ausente* (1992) from the starting point of two converging discursive genres present in its structure: science fiction and the detective story. By doing so, the author aims to show how these structuring formulas, used and transformed by Piglia in the novel, allow us to reflect upon the totalitarianism of the State as well as the production of decentralized, fragmentary and heterogeneous narratives as possible ways of resistance.

Key words: state violence as a literary subject, detective novel, science fiction, literature and mass culture.