

## CIUDAD, MEMORIA Y FICCIÓN: RICARDO PIGLIA Y EL CASO ARGENTINO

Laura Yazmín Conejo Olvera\*

### RESUMEN

La ciudad se entiende como un depósito de la memoria cultural de cada pueblo; sin embargo, necesita ser decodificada luego de un periodo de caos político-social como el ocurrido durante la dictadura argentina. La literatura de ficción ayuda a decodificar las huellas que se han tratado de ocultar e incluso borrar. La novela *La ciudad ausente* (1992), del argentino Ricardo Piglia, muestra a la ciudad inmersa en un trabajo de simulación mediante un velo que teje el Estado durante la dictadura como un medio para manipular y mover masas a su conveniencia con el único fin de aniquilar la memoria colectiva. El presente trabajo busca mostrar que la poética de Piglia se halla más emparentada con la vanguardia que con los movimientos de posmodernidad, pues se dirige a la reconfiguración de una identidad quebrantada que mira al pasado para construir su futuro.

**Palabras clave:** Ricardo Piglia, ciudad, Argentina, memoria, ficción, política, alegoría, dictadura.

### CITY, MEMORY AND FICTION: RICARDO PIGLIA AND THE CASE OF ARGENTINA

### ABSTRACT

The city is taken as a deposit of the cultural memory of every people, but nonetheless needs to be decoded after a period of social-political chaos that occurred during the Argentinean dictatorship. The genre of literary fiction helps to decode traces that people have hidden or even tried to erase. *The Absent City* (1992), the novel by Argentina's Ricardo Piglia, shows a city immersed in a simulation through a veil spread by the State during the dictatorship in order to manipulate and move the masses at its will, with the sole aim of annihilating collective memory. This work aims to show that Piglia's poetics is more related to avant-garde than to the postmodern movements because it focuses on the reconfiguration of a broken identity that looks on to its past to build its future.

**Keywords:** Ricardo Piglia, city, Argentina, memory, fiction, politics, allegory, dictatorship.

Recibido: 28 de septiembre de 2012

Aceptado: 8 de noviembre de 2012

---

\* Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán. ispoco@gmail.com

*La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva;  
una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar.  
R.P.*

Pensar y decir el horror se ha vuelto ante todo una imposibilidad para quienes tienen aún presente las resacas de la última dictadura militar en Argentina (1976–1983) donde, a partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y la instauración del régimen militar, la esencia de la nación se percibe como un fantasma ultrajado y fragmentado que conlleva a la apertura de un nuevo debate en torno a la narrativa nacional que cuestiona el papel del sujeto/ciudadano/habitante ante el discurso oficial del Estado. El resultado es una yuxtaposición de discursos entre quien busca una legitimación de intereses personales que le favorezcan y quienes pugnan por la toma de conciencia que recupere el pasado en el presente y lo prolongue al porvenir.

El filósofo argentino León Rozitchner da como apertura a su ensayo *Mi Buenos Aires querida* (2001) –cuyo título refiere directamente al tango de Carlos Gardel “Mi Buenos Aires querido”– la pregunta “¿Teorizar la ciudad, nos piden?” (Rozitchner; 200: 11). Con este cuestionamiento, Rozitchner da la pauta para reflexionar que si se quiere pensar y comprender una ciudad, cualquiera que esta sea, debemos volvernos y adentrarnos en ella ya que nadie puede levantar conciencia ni opinar de algo en lo que no se halla inmerso; hay que ver y entender una ciudad para poder mostrarla y teorizar<sup>1</sup>.

Se trata de mirar a la ciudad como un museo vivo donde convergen no solo las experiencias individuales sino estas en conjunto con su entorno, sobre todo cuando se han visto enfrentadas a un periodo de caos político–social. Por lo tanto, la esencia de la ciudad se presenta como memoria colectiva más allá de la mera referencia arquitectónica que nos muestra lo que sus calles, parques, edificios y monumentos nos gritan; una memoria negada, impedida por quien la concibe o manipulada por fuerzas externas que permanece latente aún en un entorno devastado por el caos de un régimen militar impuesto.

Ahora bien, tomando en cuenta el *mundo posible* que se manifiesta a través de la literatura de ficción, presento a continuación un marco de análisis basado en el concepto de la ciudad devastada inmersa en la ficción a partir de la novela *La ciudad ausente* (1992), del argentino Ricardo Piglia, escrita casi una década después del fin de la dictadura argentina, donde a través de la resignificación se busca la forma de contrarrestar el discurso impuesto por el Estado, y el estado de sitio que se atiene a una estructura que incluye fantasías y

---

<sup>1</sup> Esta afirmación es necesaria gracias al énfasis que Googman pone en la estrecha relación que existe entre la realidad y el discurso, donde Renato Prada Oropeza afirma que “La organización del discurso, al ser la unidad real y plena de toda manifestación de sentido participa notablemente en la organización de una realidad... Nadie percibe ni encuentra en el mundo cosas aisladas sino en su ‘contorno’, en su marco que hace de esa cosa algo con sentido ” (Prada, 1999: 96–97).

simulacros<sup>2</sup> para explicar que, ante la censura que el Proceso de Reorganización Nacional impuso en Argentina, existe un punto de fuga que re-configura la identidad social ultrajada y la memoria a través de la paradoja de la ficción.

La imposibilidad de narrar sin ficción provoca una dicotomía dentro de la literatura gestada durante la dictadura y el posterior inicio de la redemocratización que transita en dos niveles: la ficción y la ficción dentro de la ficción, lo cual es una consecuencia directa de las estrategias narrativas de la segunda mitad del siglo XX<sup>3</sup> para poder narrar lo inenarrable. De esta forma, la ficción que en sí representa *La ciudad ausente* y, sobre todo, la ficción paranoica que se teje dentro funcionan para comprender que al ser trastocadas las formas de control social utilizadas por el Estado, mediante la narración, se adquiere conciencia de que lo fragmentado en las calles y los edificios corresponde directamente a la memoria como verdad en peligro, y a la ciudad como depósito cultural de esa memoria que debe ser rescatada para las generaciones futuras y proyectarse como una reafirmación de la pugna “Nunca Más”. Ante este panorama, surge la pregunta que guiará el presente análisis: ¿cuál es el papel de la ciudad, como espacio receptor del silencio impuesto por el Estado después de la última dictadura militar en Argentina, en función de la re-configuración de la identidad y memoria a través de la ficción propuesta por Ricardo Piglia en *La ciudad ausente*?

### 1. CIUDAD SITIADA – CIUDAD VIOLENTADA: PRIMER NIVEL DE FICCIÓN

El silenciamiento impuesto durante la última dictadura militar argentina desplegó una ola de miedos en torno a lo enunciado: *la palabra y la no palabra*. Si las ficciones creadas a partir del poder del Estado se dedicaron a borrar las huellas de la opresión mediante un discurso que hicieron adoptar como oficial, en donde se deslegitimizaba cualquier otra versión de los hechos, las palabras dentro de las narraciones de ficción se convierten en punto clave ya que cambian el sentido de ese discurso oficial desplazando las reflexiones verbales y transformándolas en imágenes que hacen reflexionar al receptor para reconstruir un sentido, pues “el discurso que distorsiona la significación de la lengua común, abre nuevos espacios de significación, frente y en ‘contra’, del uso cotidiano, es *fundamentalmente* polisémico” (Prada; 1999: 83).

*La ciudad ausente* figura dentro de esta polisemia al entablar un diálogo, a través de la ficción, con versiones simultáneas y contrarias de la tradición cultural, social y literaria argentina en relación con sus personajes; discurso alterno donde se *dice sin decir* gracias a los recursos como metáforas, formas indirectas y alegorías que se insertan en un eje narrativo

<sup>2</sup> Las fantasías se basan, según Renato Prada Oropeza, en las creencias que “nos tienen a nosotros: nos tienen y nos sostienen... nos ponen delante de lo que para nosotros es la *realidad* misma” (Prada, 1999: 65–67), conceptos que funcionan para entender que el simulacro depende de esa fantasía basada en las creencias, para mostrar la realidad externa más allá de una construcción mental, y concebir lo vivido para vivir.

<sup>3</sup> Antes de la década de 1950 las propuestas del realismo se mantenían fuertes en la literatura argentina, pero con el boom latinoamericano la perspectiva se abre hacia la ficción (Garabano, 2003).

que responde directamente al género policial, que funciona como género característico de la producción literaria bajo condiciones de miedo y censura debido a que “es el género ideal para hablar de crimen y violencia” (Avellaneda en Bergero y Reati; 1997:158) mediante el cual Piglia, a su modo, abre esa posibilidad de análisis respecto a la re-configuración de la identidad social posdictatorial a partir de la ciudad ficticia de su novela.

Los críticos Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, autores del libro *Asesinos de papel* (2002), volumen de ensayos y entrevistas sobre la literatura policial rioplatense, han reconocido en Piglia “a uno de esos autores cuya obra, sin ser policial en el sentido estricto, aprovecha el género y se vale de él para desviarlo y transgredirlo” (Fornet, 2007:95). Por este motivo hay que tener en cuenta que las estructuras del género policial, estrictamente hablando, pueden reinventarse para ser partícipes de una nueva vertiente que se acople a la situación latinoamericana, ya que el estilo clásico y el americano cumplen en función del contexto político y social de la Europa del siglo XIX y la gran depresión de 1930 respectivamente. Ante esto, Piglia, lector asiduo de novelas policíacas y escritor ferviente de dicho género, ha afirmado:

A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe... En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal (Piglia, 2001: 20–21).

La crítica, por tanto, se convierte en el motivo desde donde se comanda y perfila el género policial en Latinoamérica, debido a la violencia a la que se vio sometida y que obligó a los intelectuales a preguntarse sobre la posibilidad de conocer la verdad sobre el pasado reciente, y otorgarle a la ciudad un carácter literario que incluyera en su poética lo histórico, asimilado con el fin de poder acceder a una nueva versión de dicha historia argentina evidentemente en oposición a la historia y al discurso oficial.

En Argentina, las primeras manifestaciones del género policial dentro de la literatura aparecen en una ciudad amenazada bajo códigos de violencia, crimen, lucha de poder y una verdad inconstante que se presenta como “una suerte de ‘mandato de tangencialidad’, cuya tradición iniciada por Borges en la década del cuarenta, fue reactivada en la del setenta y del ochenta en relación más estrecha con las presiones de la realidad político-social” (Avellaneda en Bergero y Reati, 1997:158), decantadas en la crítica literaria donde se yuxtaponen, según Garabano (2003), la ficción y el ensayo a propósito de los años de dictadura militar.

Esta distinción mediante la polisemia de la trama inserta en la narración policial de *La ciudad ausente* crea un segundo nivel de ficción –la ficción dentro de la ficción– que es

concebida por Piglia con el nombre de *ficción paranoica*<sup>4</sup>, la cual propone una nueva forma de ver la ficción policial en relación a una conciencia paranoica y un delirio interpretativo que deviene del problema político-social legado de los años de represión durante la última dictadura. La prioridad en este tipo de narración no es el crimen como tal, sino las huellas y el rastreo de las pistas que lleven a explicarlo. De esta forma, la *ficción paranoica* se configura a partir del carácter ficcional-policial que influye directamente en las políticas de memoria y técnicas de olvido; reordenando una compleja cadena de intertextos y metatextos en donde *La ciudad ausente* se inserta como pieza móvil para narrar el silenciamiento al que es sometida la ciudad y sus actantes, producto de la violencia fundadora del Estado y la violencia globalizada e hiperreal expuesta en los medios de difusión a nivel nacional.

## 2. CIUDAD NARRADA: SEGUNDO NIVEL DE FICCIÓN

La generación de posdictadura, como ya se ha mencionado, emplea distintas estrategias narrativas para escribir desde los márgenes, uniendo la ficción a la creación de un vasto mundo intelectual. Piglia presenta a lo largo de su obra una serie de enigmas e historias que reflexionan a partir de la *metaliteratura*, narraciones leídas por la misma narrativa que pretende analizar, como un anzuelo del cual solo se puede escapar por medio de la crítica hecha desde el interior de la ficción como único medio para evitar ser devorado. Para ocultar dentro de *La ciudad ausente* lo que se desea narrar, Piglia utiliza una red virtual en relación directa con lo policial que conforma un ambiente computarizado y paranoico de ciudades futuras postindustriales: lo ciberpolicial<sup>5</sup>, que crea ese vínculo entre el Estado y el personaje de la autómatas donde, gracias al discurso, el autor busca devolverle al lenguaje el poder conspirativo en favor de la sociedad a través los relatos de la máquina. Por lo tanto, toda la política que se teje dentro del texto está en juego con la autómatas en cuanto a narración secreta y paranoica dentro de los imaginarios que se gestan en la trama, pues al final de todo uno no sabe hasta dónde termina el alcance de la narración de la autómatas respecto a la realidad externa, la novela entera podría ser, incluso, fruto de ella.

Tomando en cuenta que la literatura no habla de la realidad, sino que la postula, la ciudad de Buenos Aires se convierte en la estación desde donde se gesta esta paranoia con la proliferación de historias y versiones de esas historias como un simulacro que surge en las entrañas de la ciudad narrada. Al respecto, Jean Baudrillard dice que: “la ciudad no puede resucitar cuando ha sido fragmentada, sino que se rehace en una especie de código genético que permite repetirla un número indefinido de veces a partir de la memoria cibernética acu-

---

<sup>4</sup> La *ficción paranoica* es un término creado por Ricardo Piglia, el cual dio a conocer en una entrevista el 10 de octubre de 1991 para el diario *Clarín*. *Cultura y nación*, el cual define como un “delirio interpretativo, una interpretación que intenta borrar el azar, considerar que el azar no existe, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que ‘me está dirigido’ ” (Piglia; 1991:4–5. *El Clarín*).

<sup>5</sup> Considero que el ciberpolicial se ha formado como una vertiente más del género policial mezclado con la ciencia ficción en cúmulos interurbanos.

mulada” (Baudrillard, 1978:92), memoria que se encuentra depositada dentro de la autómeta que permanece en el centro del museo.

En *La ciudad ausente* tanto el Estado como la autómeta infiltrada participan del mismo espacio, la virtualidad. El Estado controla desde los medios masivos de comunicación implantando en ellos sus ideales; la autómeta, en contraparte, resiste desde la memoria dada por las historias que circulan dentro de ella y que se han infiltrado en los espacios dominados por el Estado a modo de una alegoría de caleidoscopio donde no se deconstruye la realidad, sino que se reconstruye la realidad fragmentada, pues “lo real es una red fabricada por modelos discursivos que nos ofrecen sólo una apariencia de la realidad” (Garabano, 2003:119). Por lo tanto, la contra-realidad de la autómeta depende de la nulidad del azar ante la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien, una idea cíclica donde el inicio es el final. Con lo anterior puede apreciarse que lo que el texto propone es extraer la memoria inmersa en la ciudad a partir del mensaje cifrado y someterla a una autorreflexión donde la hiperliterariedad crea una hiperrealidad dentro de la novela. La conspiración que el escritor impone se halla, entonces, en vías de desenmascarar las redes de ficción en las que se oculta el poder no solo para denunciarlo, sino para mostrar su funcionamiento, desde donde se emite y las piezas que lo articulan.

Pablo Fuentes, en su estudio sobre el relato paranoico, apunta que “estos relatos se conforman en la pregunta sobre la influencia que ejerce en la cultura el avance de los medios masivos de comunicación y la tecnología” (Garabano, 2003:126), lo cual nos pone ante la paradoja del conocimiento –a mayor conocimiento menor comprensión– en la que el impacto producido por el avance tecnológico de los medios de comunicación social permea en la realidad, o mejor dicho, la versión que de ella que se difunde; lo que produce una paranoia instalada dentro de la hiperrealidad que crea un campo de simulación a partir de un modelo real, pero no imitando sino suplantando lo real por los signos de lo real. El Estado crea una vigilancia a partir de las instituciones que tiene a cargo como modelo de lo que debe ser:

La sociedad nos circunda, rodea nuestra vida por todos lados. Sus instituciones modelan nuestros actos e incluso plasman nuestras esperanzas. Estas nos recompensan en la medida en que permanezcamos dentro de los límites... Si nos salimos de esos límites, la sociedad dispone de una variedad casi infinita de instrumentos de control y coerción (Berger, 1979:131).

La autómeta se logra infiltrar dentro de las instituciones regidas por el poder, como es el caso del Museo, mezclando verdades con mentiras dentro de las historias que narra para desacreditar la supuesta verdad oficial del Estado al mismo tiempo que concentra y difunde la memoria de los muertos: “La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen las historias ciertas de las versiones falsas” (Piglia, 2003:63). Por lo tanto, al instalarse ambas, Estado y Autómeta en una misma red y bajo los mismos parámetros, las transmisiones se plantean dentro de lo posible o imposible y si resultan posibles entonces *son*. Las historias

de la autómatas influyen la conciencia paranoica que se crea en la ciudad con la intervención del Estado que oprime, de esta forma “si el Estado se ha convertido en una máquina de hacer creer, la literatura –y en este caso la autómatas– debe trabajar la política como conspiración, como guerra, como máquina paranoica y ficcional” (Garabano, 2003:55) en una producción de significados donde proliferen mentiras, sueños y pesadillas.

El simulacro que juega con las apariencias de la realidad dentro de la ciudad no pasa únicamente por las historias de la autómatas al estar en contacto con el museo, sino que la existencia y resignificación de lo que se exhibe ahí dentro, entre los pabellones, depende además de la *miniaturización* para resguardar el orden del mundo; aquella que proponía el personaje Stephen Stevensen al crear a su autómatas, para representar la historia, el porvenir y la memoria del pueblo argentino resguardado bajo la custodia de las historias infinitas: mundos posibles y fragmentados, escenas del pasado y hechos futuros.

*La ciudad ausente* viene, entonces, a narrar los diversos escenarios de una ciudad sitiada que se contempla, a mi parecer, a partir de la tradición empleada en la ficción de Borges y que Piglia logra captar con avidez dentro de su narración: “se trata de un relato fracturado, disperso [...] Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, ese relato es un lugar de cruce y de condensación” (Piglia, 1993:102). Dicha fractura en el relato se recrea en *La ciudad ausente* mediante dos conceptos borgeanos: “la biblioteca paterna” y “la memoria materna”<sup>6</sup>; el primero alude a una ciudad dentro de una temporalidad ya sea pasada, presente o futura, enmarcando un hecho histórico referenciado en la literatura; el segundo, a la ciudad imaginaria que evidencia esa utopía que se concibe desde un panorama oral. Esta ficción familiar permite integrar los dos ejes antagónicos que han dividido la historia argentina desde su origen: civilización y barbarie, permitiendo conjuntar la alta cultura con la cultura de masas como un modo de cifrar y difundir el texto en la ciudad durante la dictadura y esos primeros años de posdictadura.

Según María Teresa Zubiaurre en su ensayo titulado *Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia* (1996), la ciudad posmoderna vista desde la teoría literaria ha sido nombrada *nowhere city*; es decir, una ciudad que ‘no está’ –ciudad ausente– y que ha dejado de funcionar a través de la geografía para pasar de los convencionalismos del género policial a la red interurbana, la red virtual. Ante esta concepción de Zubiaurre que define a una ‘ciudad ausente’ como parte de un panorama posmoderno y las palabras de Avelar que sitúan a “la posmodernidad latinoamericana ... con la posdictadura” (Avelar en Fonet, 2000:314), Garabano interfiere con una afirmación de suma importancia que direcciona la ficción con sus dos niveles dentro de *La ciudad ausente* en torno a la memoria

---

<sup>6</sup> “Por un lado aparece una serie de textos, afirmados en el relato oral, en la voz, en la memoria, en el culto al coraje, por otro lado, una serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la cita, en la biblioteca, en el culto a los libros” (Piglia, 1993:103).

que se pretende rescatar de las ruinas de la ciudad sitiada: “La importancia de localizar las resistencias –contra las trampas que tiende el poder– reside en la concepción general de la literatura según la entiende Piglia, –la cual– revela su filiación a una estética más emparentada con la vanguardia que con ciertas teorías sobre la posmodernidad” (Garabano, 2003:121). Dicha vanguardia, según Piglia, se guía por una actitud “capaz de transformar a la sociedad... por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (Schwartz, 2006:42).

La novela yuxtapone a la ciudad y sus formas de civilización modernas con el campo argentino, donde esa civilización moderna aún no ha llegado, pone dentro del mapa “a la revolución, la utopía y los marginados” (Garabano, 2003:121) que no han dejado de existir, al mismo tiempo que pone “en movimiento las resistencias que ofrece el deseo contra las estructuras de dominación” (Garabano, 2003:121). Creo, entonces, que si bien la estética y los recursos narrativos dentro de la novela pueden considerarse de carácter posmoderno, cuya finalidad es sin duda poner el texto en un *distanciamiento*<sup>7</sup> que permita su circulación dentro del entorno de miedo en que se vivía aún después del fin de la última dictadura militar argentina, poéticamente la opción de vanguardia pide consideración sobre los hechos del pasado para construir el futuro, opuesto a lo que la posmodernidad propone al dirigir la mirada hacia la construcción de un futuro sin contemplar el pasado. De esta forma se intersectan los conceptos borgianos dentro de la novela, para explicar que la historia y el ciclo transcurrido en ambas ficciones, la ficción tejida dentro de la ficción que representa la novela, se encuentran con las narraciones de la autómeta que remite a la forma más pura de transmisión oral basada en momentos históricos, al mismo tiempo que su creación y su entorno se encuentra fundado en un ambiente posmoderno sin olvidar su génesis:

En él lo que prevalece son los restos, imágenes y fetiches del pasado –que– no constituyen un material inerte, –sino que– presenta una imagen contradictoria, el pasado asociado a un tiempo muerto, se convierte en depósito de material disponible para inventar historias peligrosas para el estado, ya que como en la ciudad, han quedado las marcas de viejas historias que un grupo de refugiados trata de reactivar (Garabano, 2003:123).

Al re–inventar y re–transmitir clandestinamente historias de la tradición popular a partir de una historia fija con diversas variantes pero con características similares<sup>8</sup>, la autómeta logra ser el vínculo que re–contruye esa ciudad que busca ser eliminada.

<sup>7</sup> En términos conceptuales, Paul Ricoeur enfoca dicho distanciamiento a una introspección en el presente respecto al pasado; es decir, que al mostrar el suceso como tiempo pasado en el presente es posible reinterpretar y modificar el sentido de ese pasado, más no el acontecimiento, con vías a considerarlo útil y con expectativas futuras (Ricoeur, 1999).

<sup>8</sup> Todo en la novela se maneja por dobles, pero no aludiendo a copias, sino a réplicas y representaciones.

## 2.1 Ciudad marginal: perspectivas para entender a la autómatas

El origen de la autómatas y sus historias representan una dualidad/réplica entre ella, la ciudad sitiada y la contraposición respecto al Estado represor de la última dictadura militar en Argentina, la autómatas “tramaba datos reales... No sólo situaciones del presente... Narra lo que conoce, nunca anticipa” (Piglia, 2003: 97), por ello su sentido de traducción literal termina homologando mediante sensaciones y alegorías, los relatos de la tradición político-social y literaria Argentina con los eventos traumáticos del siglo XX para explicar las atrocidades durante dictadura, pues “la aproximación a la dictadura que hace Piglia es alegórica más que literal” (Dove en Jelin y Longoni, 2005:150).

Esta condición de homologación es posible gracias a la *Universalización del Holocausto*<sup>9</sup>, término concebido por Andreas Huyssen (2001) para metaforizar situaciones de caos y genocidio en diferentes puntos geográficos y fechas. La autómatas, entonces, “fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales” (Piglia, 2003:97) que repite y reproduce en el relato como una forma de resistencia ante los embates ocurridos durante la dictadura: “si en la exactitud de la representación, apropiada por el Estado, nuestro narrar se ha vuelto cita de archivo en la máquina burocrática, la única salida es inventar historias falsas y apócrifas. Barajar los relatos y los nombres propios hasta el agotamiento” (Avelar en Fornet, 2000:210). Es por eso que para narrar *La ciudad ausente*, Piglia se vale principalmente de la autómatas, sus historias y la ficción paranoica que se propagan en la ciudad para homologarlos con el momento de la dictadura militar y crear un respaldo de la memoria antes que el Estado la manipule.

Ya se ha dicho que el tiempo en que se narra el texto es una invención para deslegitimar la cultura del Estado en el primer nivel de ficción, y también es posible que desde la periferia del poder, en el segundo nivel de ficción, se construyan historias alternativas debido a la censura:

El espacio público está monopolizado por un relato político dominante, donde ‘buenos’ y ‘malos’ están claramente identificados [...] las memorias alternativas son subterráneas, prohibidas, clandestinas, y se agregan a los estragos de terror, el miedo y los huecos traumáticos que generan parálisis y silencio (Jelin, 2002:42).

Los mundos paralelos de la ciudad, el Estado y la autómatas, siguen el mapa marginal que une puntos de las historias dadas por la autómatas, los cuales representan la clave para hablar de la ciudad sitiada y paranoica que desemboca en una conciencia paranoica, la cual recrea, de una u otra forma, la situación argentina después de 1976:

En *La ciudad ausente* abundan los personajes ficticios hasta el punto que, además de romper la ilusión de realidad, se desestabilizan las fronteras entre diversos mundos, es decir, lo que Brian Mc Hale ha denominado: heterotopía, el cual se

---

<sup>9</sup> “El Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, 2001:17).

define precisamente como el entrecruzamiento de dos mundos ficticios (Garabano, 2003: 125).

Por lo anterior, los personajes marginales dentro de la novela van a definir el delirio interpretativo, sobre lo que les acontece, al tratar de borrar el azar dentro de las narraciones verdaderas y falsas que la autómatas y el Estado generan dentro de los medios de comunicación. La elección de los personajes marginales tampoco es azarosa: propongo que fueron considerados por dos aspectos en particular. Primero, porque representan a los afectados directamente por el régimen dictatorial, aquellos militantes que por no pertenecer a una clase sociopolítica, y estar en contra de lo que el gobierno imponía, eran torturados y en el peor de los casos desaparecidos. Y segundo, porque el texto será dirigido al futuro, a los que generacionalmente compartieron el crimen, pero sobre todo a las generaciones venideras que desconocen en carne propia lo sucedido. A ellos es a quienes hay que 'desintoxicar' de la *droga* que el gobierno ha propagado en el *mass-media*.

Es la lucidez de estos personajes marginales adquirida como cuando uno deja de golpe la dependencia a los fármacos: "Dejás la heroína y es todo al revés" (Piglia, 2003:27), la que funciona para concebir esa realidad que Piglia quiere mostrarnos, ya que después de las drogas no es que todo sea al revés, sino que se ve *otra versión* de aquello que nos han dicho que es: "A la mayoría le duele cualquier moretón. Yo estoy toda golpeada por ese criminal (...) Sí vos tomás heroína, el cuerpo no hace más endomorfina. Stop. Por eso cuando la dejás te duele todo, porque no te alcanza la endomorfin" (Piglia, 2003:26).

Si se considera que el gobierno mantiene a la población a base de drogas mediáticas, entonces, sin heroína, como se alegoriza en el relato, el individuo cae en cuenta y se percata de las cosas, le duelen. Pero no es un dolor físico, sino un dolor espiritual ante los embates que se han sufrido, metáfora paralela del dolor que le produjo la muerte de Elena a Macedonio. Una ausencia literal<sup>10</sup> donde ante la pérdida explícita uno se cuestiona. Lo que el Estado no quiere es dejar que el pueblo se desintoxique porque la escena se cae y todo se revela.

Es importante mencionar que la ciudad, conceptualmente hablando y dentro de los dos niveles de ficción relatados en la novela, se considera desde un primer momento como una vorágine humana donde todos son desconocidos, donde los delitos que comienzan a cometer y ser públicos se atribuyen a aquellos que se conciben como diferentes, en este caso a los extranjeros, como normalmente sucede incluso en nuestros días "el sujeto percibe en la multitud a quien es distinto como un monstruo, de esta manera, la diferencia se convierte en amenaza" (Garabano, 2003:117). La figura del extranjero, que incursiona por primera vez en

---

<sup>10</sup> Dentro de la ausencia literal el vacío que deja un acontecimiento es explícito, por lo que el referente que percibe notará esa ausencia y se cuestionará sobre ella; ahora que si la ausencia es simbólica el vacío será implícito, estará ahí, pero no será tangible (Baudrillard, 1978).

la obra de Piglia dentro de *Respiración artificial*, se presenta en *La ciudad ausente* dando un vuelco en la representación que tenía en las primeras narraciones policiales donde fungía como sospechoso, concibiéndose a partir de ahora como el detective y proveedor de información que ayudará a resolver el enigma en la trama, pues es él quien establece una suerte de mundo paralelo con la autómatas y con la realidad externa, del mismo modo que el lector–detective se conecta con su realidad externa y la ficción de la novela.

Si interpretar los relatos que se propagan por la ciudad para decodificar es la forma de evadir la droga mediática del Estado, Piglia –al insertar al detective dentro de la narración, en este caso Junior– nos da la posibilidad de interpretar mediante las pistas dadas en los relatos esparcidos por la autómatas y las huellas que proporciona la ciudad marginal, con el fin de acceder al conocimiento de las redes que se tejen paralelas a lo que se cree es la realidad; ya que, según Ellen McCracken, “los escritores suelen crear senderos falsos que conducen a eventuales reversiones, que hacen que los lectores revisen el valor de verdades ficticias asumidas” (McCracken en Fornet, 2000:94), pero si la cuestión de verdad–falsedad se halla difusa no queda más que inscribir al texto a través de su probabilidad.

Por lo tanto, la representación de la realidad dentro de *La ciudad ausente*, al insertar simultáneamente las historias ficticias que emanan de la autómatas y la ficción del Estado en la teoría semiótica de Greimas (1982), abre una posibilidad extra que se logra al concebir la realidad más allá de la versión lineal: ‘parecer + ser = verdadero’ y ‘no parecer + no ser = falso’, proponiendo el cruce de dichas oposiciones (pares/contrarios) para obtener mediante la intersección ‘parecer + no ser’ = mentira y ‘ser + no parecer = secreto’. De esta forma, lo posible–imposible que resulten los relatos que la novela presenta en relación con el secreto–mentira del cruce que los concibe, la ficción del Estado y la ficción que crea la autómatas, se convierte en el universo desde donde se escinde la realidad.

Considero que en este punto la dualidad que conforma *La ciudad ausente* es indispensable para comprender completamente que, dentro de esa partición de la realidad, la poética vanguardista del texto va de la mano con la estética posmoderna que se presenta al plantear el tiempo directamente relacionado con la memoria y el espacio con la estética, es decir el espacio actancial. En el prólogo al libro de Georges Perec *Especies de espacios* (ed. 2004) Jesús Camarero afirma que el espacio y el tiempo (y viceversa):

Son dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente... el registro ‘espaciotemporal’... es la dimensión de un concepto filosófico que permitirá resolver el dilema por medio de un binomio, de dos términos contrapuestos pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea (Perec, 2004:9).

Este aspecto también es presentado por Huyssen, quien plantea al referir que “para comprender a la cultura posmoderna hay que desplazar la atención de la problemática del tiempo y la memoria hacia la categoría del espacio como una clave para ese momento” (Huyssen, 2001:2). Así, poniendo al espectador y todo aquel que tenga acceso a la información bajo un libre albedrío de elegir o no las historias que se le presentan, la novela de Piglia marca su compromiso con la memoria sin descuidar los alcances en la interpretación de futuras generaciones<sup>11</sup>.

### **3. LOS NUDOS BLANCOS: UNA HISTORIA EXPLOSIVA, LAS RAMIFICACIONES PARANOICAS DE LA VIDA EN LA CIUDAD<sup>12</sup>**

Es particularmente este relato sobre los “Nudos blancos” el que condensa la poética de la identidad y memoria de un país fragmentado gracias a una operación introspectiva capaz de enmarcar los conceptos de realidad escindida, violencia y réplica. Para re–interpretar este presente paranoico instalado en las calles que resienten aún la última dictadura militar, es necesario considerar:

La historia inmediata con un discurso complejo que habla sobre su objeto oblicuamente, saturándolo de sentido por medio de operaciones alusivas según las cuales una noción implícita (como la violencia de la dictadura militar, el asesinato y la tortura o el terror ubicuo) era conectada con un sistema fijo de referencias explícitas (Avellaneda en Bergero y Reati, 1997:157).

El relato de los “Nudos blancos” transita en el interior de una siniestra clínica donde “el Dr. Arana [...] parecía estar ahí para hacer reales todos los delirios paranoicos” (Piglia, 2003:66). En este relato es importante el papel de Elena, quien ingresa a la clínica con una doble misión: infiltrarse para hacer una investigación respecto al Estado y las redes ficticias que este había implantado en los medios masivos que controlan a la sociedad, y tratar sus alucinaciones, pues cree ser una máquina; de esta manera se concibe un cruce entre la mujer y la autómatas: “Estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina” (Piglia, 2003:67). Dicha alucinación pone a la autómatas en juego con la ciudad, aquella de capas superpuestas concreta y a la vez irreal, cotidiana y amenazante, mezcla de datos verdaderos e inventados, futura y fuera de tiempo.

Elena, dentro del relato “Nudos blancos”, es la autómatas que recrea su propia historia a través de la alegorización de los sucesos ocurridos a los militantes de izquierda durante la dictadura militar argentina: “Apareció un oficial de la marina y al fondo, en el pasillo, le pareció ver gente con armas” (Piglia, 2003:72). Justificando lo anterior, Avellaneda apunta que “la excepcional violencia ejercida por el estado militar terrorista contra la sociedad argentina

---

<sup>11</sup> Piglia afirma que “todos los escritores queremos ser de vanguardia” (Schwartz y Lerner; 1984:146).

<sup>12</sup> Este capítulo lleva el título literal de uno de los apartados de la novela *La ciudad ausente* (1992).

despertó otras réplicas ficcionales que intentaron cifrar los significados en marcas simbólicas, alegóricas, metafóricas, y, hacia el extremo del espectro, en un instrumental narrativo autorreferente” (Avellaneda en Bergero y Reati, 1997:160).

De esta manera, si la clínica representa una metáfora del poder y Elena una metáfora de la sociedad, entonces se puede entender la forma en que el Estado accede a las mentes y como funciona una vez que ingresa en ellas: “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos [...] la única manera de normalizar un delirio era constituirle una dependencia extrema” (Piglia, 2003:66). Es decir, una vez drogado el paciente –sedado a través de los *mass media*– se procede mediante el exterminio simbólico del que hablaba Baudrillard para implantar estructuras y recuerdos que favorezcan al Estado: “Estamos en una clínica de Belgrano, esto es una sesión prolongada con drogas, usted es Elena Fernández [...] Estoy muerta, él me trasladó aquí soy una máquina” (Piglia, 2003:80). El sentido del simulacro/simulación que adquiere Elena dentro de la clínica le ayuda a concebir una ficción para resguardarse, intercaldando verdades con mentiras, del modo en que la máquina del museo combate al Estado con la misma arma con que este ataca, la ficción: “Elena decidió que iba a decir la verdad. Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un museo” (Piglia, 2003:67). Elena *simula*, entonces, bajo el compromiso que tiene de guardar la *identidad* de Mac, quien metaforiza la figura de Macedonio Fernández, personaje que concibe a la autómatas y su memoria eterna vertida en los relatos. Si la identidad se pierde, el poder–Estado tendrá información sobre la construcción y funcionamiento de la máquina, si esto llegara a suceder la memoria se posiciona en un punto altamente vulnerable, en ambos niveles de ficción, pues si se conoce el código estará expuesta a una re–codificación que eliminaría su sentido *marginal* para dotarlo de nuevos códigos *oficiales*.

## CONCLUSIÓN

A manera de conclusión, expongo que el relato paranoico emanado de la autómatas, instalado como un parásito en la realidad simulada, interpreta al mundo contemporáneo como un juego de poder a partir de la interpretación de las relaciones que se tejen en el texto. La alegoría de la identidad fragmentada argentina llega precisamente dentro de este espacio simulado donde el elemento hiperliterario referido en lo hiperreal del texto con carácter autorreferencial del personaje Elena: máquina o autómatas, respecto a la ciudad, proviene directamente de las propuestas dadas por Macedonio Fernández hacia 1920, las cuales repuntan en Borges durante la década del cuarenta y que Piglia retoma como estimulante en toda su obra.

*La ciudad ausente* logra llevar al lector por lo obsesivo y tortuoso del arte de narrar en época de caos; se diluye en construcciones teóricas ficcionalizadas que el narrador y los personajes expresan dentro del texto, en un intento por explicar el mundo, su mundo, dando un punto de fuga respecto a las preocupaciones tanto literarias como políticas. El escritor, como en otros textos, no se vale de los materiales originales, los documentos y los datos oficiales,

sino que trabaja con fragmentos, con desechos que va dejando la cultura de masas sometidos a la interpretación “con esos desperdicios –interpretados– cuenta la historia de las derrotas y desde ahí reconstruye la identidad” (Garabano, 2003:58).

Es por ello que ante el espectáculo otorgado por la simulación, ni los marginados, ni la revolución, ni la utopía desaparecen en la novela: es a través de la conspiración que se busca intervenir en la historia. *La ciudad ausente* se convierte, entonces, poco a poco en una forma de recuperación de sueños y fantasías perdidas en el caos por medio de los relatos inscritos en el imaginario de la cultura, y que la autómatas prolifera en toda la ciudad, por “cada casa, cada escuela, cada tipología edilicia o urbana, cada solución técnica, cada ciudad en cuanto texto colectivo, vehiculiza y almacena una cultura, una memoria, un conocimiento, un saber, una narración de su historia” (Remedi en Bergero y Reati, 1997:349) que hace que la ciudad se nos presenta para ser decodificada y nos cuente historias sobre cómo contar una historia que se resiste a ser contada; y sobre todo reconocer en ella las voces<sup>13</sup> que fueron calladas y reconfigurar la memoria que intentó ser aniquilada.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avelar, Idelber.** 2000. *Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción*. En Jorge Fornet (ed.), *Valoración múltiple Ricardo Piglia*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 209–233.
- Avellaneda, Andrés.** 1997. *Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta*. En Adriana Bergero y Fernando Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido Argentina y Uruguay, 1970–1990*. Buenos Aires: Estudios Culturales, pp. 141–181.
- Baudrillard, Jean.** 1978. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós (Traducción de Pedro Rovira).
- Berger, Peter.** 1979. *Introducción a la Sociología*. México: Limusa.
- Dove, Patrick.** 2005. *Narrativas de Justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el CONO SUR*. En Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comp.), *Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 131–240.
- Fornet, Jorge.** 2007. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garabano, Sandra.** 2003. *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Huysen, Andreas.** 2001. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth.** 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- McCracken, Ellen.** 2000. *El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt*. En Jorge Fornet (ed.), *Valoración múltiple Ricardo Piglia*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 93–112.
- Perec, Georges.** 2004. *Especies de espacios*. Barcelona: Montecinos.
- Piglia, Ricardo.** 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>13</sup> Garabano (2003) señala que esas voces que la tradición ha homogeneizado son las de la barbarie, los migrantes y los desaparecidos tras la dictadura de 1976.

- \_\_\_\_\_. 2003. *La ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- \_\_\_\_\_. 1991. La ficción paranoica. *El Clarín. Cultura y nación*. Buenos Aires, 10 octubre: 4–5.
- Prada Oropeza, Renato.** 1999. *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Remedi, Gustavo.** 1997. *Los lenguajes de la conciencia histórica: a propósito de Una ciudad sin memoria*. En Adriana Bergero y Fernando Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido Argentina y Uruguay, 1970–1990*. Buenos Aires: Estudios Culturales, pp. 345–369.
- Ricoeur, Paul.** 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Rozitchner, León.** 2001. *Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, Jorge.** 2006. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zubiaurre, María Teresa.** 1996. Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia. *Poligrafías: Revista de literatura comparada 1* UNAM [en línea]: 199–217. Disponible en 1 <http://hdl.handle.net/10391/1048> [Consulta: 05/04/2011].