



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**APROXIMACIONES A LA FICCIÓN PARANOICA:
EL DETECTIVE Y LA MÁQUINA EN
LA CIUDAD AUSENTE DE RICARDO PIGLIA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

DIANA ANDREA PÉREZ ADAME



ASESOR:
DR. HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA GÓMEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo se realizó gracias al apoyo del proyecto PAPIIT IN400616 “Proyecto Digital. Escritores Mexicanos del Siglo XXI”, dirigido por la Dra. María del Pilar Mandujano Jacobo, en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, de la UNAM.

Agradecimientos

Gracias a las letras del hogar errante;
a la *Ch*, por escoltarme, y con su inusual estela sosegarme.

Gracias a los signos y caracteres que *inevitablemente* me rodean:

a la *A*, por bifurcar *amor*, *amistad*, *corazón* y *lucha*;

a la *G*, por enseñarme de guerreros, dilección, y cornúpeta fortaleza.

Gracias a las *V* e *I*, por mostrarme la valentía del optimismo y de la *ilusión*,
por arroparme con el calor de un águila y un tejón;

a la *D*, por irradiarme *determinación*, *crepúsculo* y *madurez*;

Gracias a la *P*, por su *pacífica* familiaridad de mar;

a las *R* y *K* por ser bastón en mi inexperto andar.

Gracias a la *J*, por su paciencia, por ser hoja otoñal de toda estación...

Gratitudes a las *X* y *L*, por su excelsa *luz* alrededor de grafías sustanciales;

a las *E* y *H*, que siempre van juntas...

gracias a todas las restantes por su *ausencia*.

Agradezco a mis lectores y cuerpo sinodal Dra. Raquel Mosqueda, Dra. Alejandra Amatto y Dra. Ivonne Sánchez, porque sus observaciones y críticas ayudaron a puntualizar y mejorar mi trabajo; asimismo, a la Dra. Liliana Weinberg, cuyas cátedras han dirigido en gran medida mi labor académica. Especial gratitud a la Dra. Pilar Mandujano, quien leyó y aceptó mi escrito, pero también, haciendo amable alusión a su nombre, quien ha sido gran soporte durante la conclusión de mis estudios y titulación. Por último, agradecimiento eterno a mi asesor, Dr. Héctor Vizcarra, quien no sólo fungió como tutor, sino también como maestro, crítico, escucha y gran apoyo durante el tiempo en que se gestó este texto.

*Sí, una lectura utópica,
porque la forma es utopía.
Pero también una lectura social
porque la forma siempre es social.*

*La primera obra, había dicho Macedonio,
anticipa todas las que siguen.*

*Una máquina no es;
una máquina funciona.*

*Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban
que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos,
sin conexión. «La única conexión soy yo», pensó Junior.*

*Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba
pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir.
Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser).
La oposición verdad-mentira debía ser sustituida
por la oposición posible-imposible.*

Ricardo Piglia.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Preámbulo al concepto <i>ficción paranoica</i>	9
I. Sobre la producción teórico-literaria de Ricardo Piglia.....	9
II. Ficción paranoica, según Piglia.....	13
III. La Academia habla sobre el término.....	19
Capítulo 2. Aproximaciones al problema del género literario policial.....	25
I. El género policial “se contamina” y se transforma	29
II. Elementos policiales y ciencia ficcionales en <i>La ciudad ausente</i> : el detective y la máquina.....	47
III. Los roles policiales se trastocan.....	65
Capítulo 3. Aproximaciones al problema de lo social y la narración literaria.....	75
I. La ciudad y la multitud.....	77
II. El complot y la amenaza.....	93
III. El enigma y las formas de narrar y leer.....	103
Conclusiones. Últimas reflexiones.....	120
Bibliografía	126

Introducción

Sin duda, uno de los escritores con mayor renombre de la literatura argentina y de América Latina del siglo XX es Ricardo Emilio Piglia Renzi, quien falleció en el reciente 2017. Él, como sabemos, no sólo creó literatura, sino que también produjo textos de teoría y crítica literaria. Por esta razón, encuentro relevante hacer una revisión conjunta de estas dos facetas del argentino que, lejos de estar distantes, son un continuo diálogo en su ejercicio escritural. Ricardo Piglia se valió de dos perspectivas de las letras para llevar a cabo un proyecto muy particular de las mismas. De este modo, esta tesis abordará algunos textos de ambos posicionamientos para examinar, estudiar y reflexionar en torno a ciertos temas de la obra pigliana.

En específico, este trabajo se destina a recuperar y reconstruir el concepto “ficción paranoica”, cuyo objetivo es repensar el género policial, narrativa que interesó enormemente al argentino. Él esbozó esta idea como hipótesis teórica en una serie de seminarios en las universidades de Princeton y Buenos Aires durante su labor como catedrático. La ficción paranoica, veremos, resulta llamativa al conjuntar dos posturas de teoría y crítica, la *forma* y el *contenido*, en un texto literario. Ellas, durante mucho tiempo separadas por diversas tradiciones, están en la obra de Piglia conformando una sola unidad a través de temas muy distintivos que conectan la literatura con la sociedad. Para ilustrar lo anterior, este escrito recorrerá las páginas de *La ciudad ausente* (1992), en donde podremos observar los aspectos teóricos-literarios que el argentino expone dentro de esta idea.

Contrario a lo que se piensa, este autor no sólo dedicó las clases universitarias para tratar dicha tesis. Podemos darnos cuenta de que él se ocupó de enunciarla, aunque fragmentariamente,

a través de toda su producción teórica, crítica y literaria por medio de los temas del *complot*, el *enigma*, la *sociedad de masas*, la *narración*, la *lectura* y el *policial* principalmente, cuestiones que conforman a este proyecto como un todo. Debido a esto, me parece significativo realizar un análisis en donde puedan conglomerarse los elementos de los que habla tal noción, pues, a pesar de que son muchos los estudios realizados a propósito de este autor tan complejo y multifacético, hay muy pocos centrados exclusiva y exhaustivamente en el tema principal que propongo aquí: la ficción paranoica. En relación con ello, tampoco hay alguno que lo conecte llanamente con *La ciudad ausente*.

Esta exposición estará dividida en tres capítulos: el primero, “Preámbulo al concepto ficción paranoica”, trazará un acercamiento a los temas y problematizaciones que ésta plantea y desde dónde se han pensado. Esto es, reconstruyo el concepto mediante un bagaje de la producción pigliana y a través de los textos del propio argentino, a partir de la cuales se muestran las inquietudes base de esta hipótesis literaria: el problema del género policial, el contexto social y los aspectos narrativos de una obra. Para culminar, presento las vías interpretativas que algunos de sus estudiosos han escrito para abordar el concepto que nos atañe. Con todo esto, se mostrarán los elementos fundamentales para entender la ficción paranoica, los cuales serán desarrolladas en los capítulos subsecuentes: el problema del género literario, la sociedad de masas, la narración y la lectura.

El segundo capítulo, “Aproximaciones al problema del género literario policial”, tratará, exclusivamente, sobre la primera problemática antes anunciada: la narrativa policial. En estas líneas se desarrollará la tradición que a Piglia le interesa, pues, veremos, son ciertos elementos muy concretos los que le importan. En primer lugar, el apartado desglosará algunos géneros populares que, según nuestro autor, convergen de manera importante con el policial y hacen que éste se

“innove”. En el caso específico de *La ciudad ausente*, veremos la relación estrecha que mantiene la estructura policial con ciertos componentes ciencia ficcionales¹. Conforme con esto, durante este espacio analizaré dos figuras representativas de ambos géneros que subyacen en la novela, a saber, el detective, Junior, y la máquina, Elena. Por último, en vista de que el género dominante de *La ciudad ausente* es el policial, veremos cómo estos dos personajes problematizan el esquema tradicional de los roles policíacos (detective/víctima/criminal) al convivir en la misma diégesis.

Finalmente, el tercer capítulo, “Aproximaciones al problema de lo social y la narración literaria”, contendrá la tensión establecida entre forma y contenido (o bien, entre sociedad de masas y narración) en *La ciudad ausente*. Por ende, esta sección explicará el papel que juegan las condiciones sociales y narrativas en el proyecto de la ficción paranoica y en la obra que nos corresponde, a través de los personajes antes mencionados. De esta manera, se iluminará el vínculo estrecho entre la ciudad y la multitud (sociedad de masas) en relación con el origen de la figura del detective y la función de la máquina en la novela. Asimismo, desarrollaré las ideas de complot y amenaza a partir del análisis del concepto de ciudad, las cuales se manifiestan en la actividad detectivesca de Junior y en las narraciones provenientes del artefacto. Para terminar, cavilaremos alrededor del problema de la narración en la ficción paranoica, expresada en las nociones de enigma, vacíos y lectura; de tal modo, ahondaremos en el significado intrínseco político del entretejimiento de sus relatos.

En resumen, a través de estas líneas se mostrarán dos preocupaciones del autor dirigidas, exclusivamente, al diálogo de la obra literaria con la sociedad en la que se desarrolla.

¹ Es importante señalar que Piglia nunca constituyó una teoría de la ciencia ficción. Sin embargo, como se verá, podemos encontrar muchos rastros y guiños hacia dicho género, lo cual da pauta para extraer, de ahí, el papel que tienen los elementos ciencia ficcionales que incorpora en su obra. En tal sentido, la ficción paranoica no menciona a esta literatura popular de forma explícita como parte fundamental del proyecto; no obstante, desde el propio camino que éste traza, es posible retomar la relevancia de la ciencia ficción aún cuando el argentino no lo dejara claro.

La dialéctica de forma y contenido en estos aspectos, notaremos, reconfiguran la función de la novela, por lo que la ficción paranoica atañe a ciertos rasgos de las formas narrativas de la sociedad de masas. Y, muy señaladamente, observaremos que *La ciudad ausente* no sólo conforma un experimento literario en tal sentido, sino que alberga un modelo prototípico de los alcances que puede llegar a tener un proyecto de esta envergadura tal y como lo dejó bosquejado Piglia a lo largo de su producción.

Ciertamente, el concepto ficción paranoica es bastante amplio, por lo cual, este trabajo busca ser, ante todo, una aproximación a dicha noción y una propuesta de análisis de una obra en particular, respetando lo que el propio Piglia formula, hasta cierto punto, en su diálogo entre teoría, crítica y novela. A partir de ello, el objetivo de esta tesis es realizar un análisis de *La ciudad ausente* bajo una lectura de la ficción paranoica pigliana, en donde la constelación de ideas como género literario, convivencia, transformación, policial, ciencia ficción, ciudad, multitud, complot, amenaza, enigma, narración y lectura nos permitirán acercarnos a la poética de Ricardo Piglia.

Preámbulo al concepto *ficción paranoica*

I. Sobre la producción teórico-literaria de Ricardo Piglia

Ricardo Emilio Piglia Renzi fue un intelectual argentino que destacó por crear literatura, teoría y crítica literaria. Sin embargo, también fungió como mediador de las letras al participar como catedrático en las Universidades de Princeton, Harvard y Buenos Aires, así como en una serie de programas de televisión argentina —dedicados a Jorge Luis Borges y Roberto Arlt—; al ser antologador de los libros *Cuentos policiales de la Serie Negra* (1969), *Cuentos de la Serie Negra* (1979) y *Las fieras* (1993); y al dirigir dos colecciones de relato policial: Serie Negra para la editorial Tiempo Contemporáneo (1969-1975) y Sol Negro, para la editorial Sudamericana (1990-1992). Así, los medios por los que transitó no dependieron únicamente de las hojas propias de un libro, sino que incursionó en medios de comunicación masiva como el periódico, la revista y la televisión (incluso en el cine como guionista y co-guionista), además de la entrevista, otro recurso que el escritor utilizó para enriquecer y expandir su producción artística e intelectual. Por consiguiente, podemos rastrear la carrera de Piglia a través de los géneros narrativos y ensayísticos: la novela, el cuento, el guion, el diario, el ensayo y la entrevista.

A partir de esto, Ricardo Piglia “se desdobló”: creó a Emilio Renzi, su *alter ego* y personaje en sus obras, y estableció un modo de escribir, expresar ideas, debatir y dialogar sobre temas que comprenden el rescate de autores argentinos como Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Al mismo tiempo, se interesó por repensar algunos puntos de teoría literaria, lo que

lo llevó hacia algunos formalistas rusos como Tinianov o Shklovski, reflexionar alrededor de la filosofía de Benjamin, Lukács o Marx, así como transitar por temas más amplios como el acto de lectura, la sociedad, el enigma y la narración, por mencionar algunos de los más destacados. Por ello, podremos intuir los rasgos que le atrajeron para dedicar gran parte de su producción cultural, literaria y ensayística al estudio del género policial, literatura que le permitiría explorar a fondo aquellas inquietudes mencionadas y de las que dicho género literario se vale para existir.

Desde muy temprano, por gusto o por trabajo², Ricardo Piglia fue bosquejando el camino que seguiría en su trayectoria como autor: los géneros populares, muy especialmente el género policial (o la literatura en claves policiales) domina en gran medida su repertorio de temas y se volvió eje central en su quehacer como compilador, pero también como crítico, teórico y narrador. Primero como lector, luego como editor y después como escritor, el argentino se convirtió en todo un referente para el mundo de las narrativas policiales de habla hispana.

Debido a su gran trascendencia como intelectual por el manejo de tantos temas que son preocupación contemporánea y por los múltiples medios que utilizó para esparcir su obra, Piglia es uno de los prosistas más estudiados tanto por académicos como por espectadores o lectores no tan doctos, pero que disfrutaban de una trama policial. Entre los textos narrativos que destacan por ser de los más laureados encontramos *Los diarios de Emilio Renzi* (tres tomos escritos entre 1957 y 2015), donde leemos los vaivenes reales y ficcionales de la vida de Ricardo Emilio Piglia Renzi; los libros de cuentos *La invasión* (1967) y *Nombre falso* (1975), dos de sus primeros escritos, los cuales merecieron algunos reconocimientos, reediciones, y configuraron las ideas principales cada

² En muchas ocasiones expresó su gusto por el género policial, el cual lo llevó a dirigir las antologías y colecciones policiales ya mencionadas: “Empecé a leer policiales casi como un desvío natural de mi interés por la literatura norteamericana. Uno lee a Fitzgerald, luego a Faulkner y rápidamente se encuentra con Hammett y con David Goodis. Más tarde, entre 1968 y 1976, leí policiales por necesidad profesional, ya que dirigía una colección”. (“Introducción”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006, p. 23.)

vez más sólidas del cómo narrar. Del último título, en especial, destacan “La loca y el relato del crimen”, y el relato homónimo “Nombre falso”, textos que ya exponen la propuesta pigliana para pensar el género literario policial no sólo en cuanto a temática, sino también en la voz y en los recursos narrativos que lo reinventarían, según Piglia. Los paratextos hallados en “Nombre falso”, por ejemplo, son ya el preámbulo de su primera novela *Respiración artificial* (1980) convertida ahora, quizás, en el mayor referente del argentino. Ésta, estudiada principalmente como una propuesta experimental de corte ensayístico, muestra otra forma de contar historias. La epístola, el diálogo y el ensayo congregados en sus páginas conforman un corpus intrincado y opulento en referencias eruditas; sin embargo, todas éstas no dejan de lado el constructo policial, un canal que puede unir a todos sus elementos.

Además de la anterior, las siguientes cuatro novelas de Ricardo Piglia tuvieron una buena recepción. Sin embargo, ya sea por el éxito del momento, por la distancia temporal de las obras (los intervalos entre la publicación de sus novelas fueron muy largos), por *marketing*, o por sus argumentos, la primera novela y la tercera, *Plata quemada* (1997), así como algunos cuentos de los antes mencionados, suelen ser los textos más estudiados. Algunos otros investigadores leen a Piglia, con frecuencia, como un sólo “sistema” y, entonces, toman alguno de sus grandes temas como la memoria, la resistencia, la ficción, la crítica, la tradición o la dictadura para rastrearlos en su obra.

La carrera de Piglia sigue con textos teóricos como *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999), *El último lector* (2005) y *La forma inicial* (2015), todos ellos libros de ensayos, crítica y entrevistas donde él va construyendo su teoría literaria, aquella que guía su propia producción narrativa, pero que también abre el debate sobre los modos de estudiar tanto a autores contemporáneos (universales) como a repensar escritores del pasado argentino. Los temas fueron

los mismos tanto en narrativa como en ensayística, haciendo de sus textos siempre un contenido de intrigas o cavilaciones policiales: el complot, el enigma, la narración, la lectura, en fin, la literatura.

Si bien nuestro autor dedicó prácticamente toda su producción crítica y literaria al estudio y experimentación de temas específicos, todos desembocan de una u otra forma en la ficción detectivesca. Así, fue aproximadamente en 1991 cuando incorporó un elemento innovador a su tema predilecto, aquello que denominó como “ficción paranoica”. En dicho año, Piglia era catedrático en la Universidad de Buenos Aires e impartió el primero de dos seminarios³ dedicados al término. Lamentablemente, nunca publicó los seminarios completos, por lo que no tenemos acceso total a lo que se discutió en esos espacios. En este apartado, entonces, me dedico a bosquejar aquello que el argentino esbozó en entrevistas, ensayos y artículos con el fin de esclarecer qué es ficción paranoica, de modo que, en los siguientes capítulos, podré guiar una lectura de su novela *La ciudad ausente* (1992) a la luz de esta idea. En tal sentido, una hipótesis que planteo es que esta obra es la primera experimentación consciente que Piglia hace con dicha noción, pues el primer seminario lo impartió en 1991 y la novela vio la luz en 1992.

³ El primero fue en la Universidad de Buenos Aires en 1991; el segundo, en la Universidad de Princeton en 2008.

II. Ficción paranoica, según Piglia

En 1991 apareció una transcripción hecha por Darío Weiner en el diario *Clarín* de la primera parte del seminario “La Ficción Paranoica”. En tal texto, aunque muy corto, encontramos expuestas las primeras reflexiones que constituyen, para Piglia, dicho concepto. Años después, en 2011, se publicó en la revista *Studies in Latin American Popular Culture* una conversación entre Ricardo Piglia y los catedráticos Jeffrey Lawrence y Camilo Hernández, en donde Piglia complementa lo expuesto diez años atrás. Estas nuevas líneas tituladas “La ficción paranoica y el nacimiento de la novela policial: una entrevista con Ricardo Piglia” (y rescatado más adelante simplemente como “La ficción paranoica” en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* de 2015), otorgan una definición más completa previamente trabajada en un segundo seminario en la Universidad de Princeton destinado al mismo término.

Estos dos textos constituyen las únicas referencias directas que se tienen sobre este proyecto. Sin embargo, otras fuentes como *El último lector* (2005), *Teoría del complot* (2007) y *La forma inicial* (2015) resultan indispensables para rastrear algunas huellas que aparecen en el concepto y, así, a modo de detective, reconstruir el sistema teórico y narrativo de la ficción paranoica.

Para entender el postulado de Piglia, no debemos olvidar su quehacer intelectual con respecto al género policial, pues, como dijimos, es uno de sus ejes centrales; por ello, no podemos prescindir de él para comprender el término que nos atañe. El argentino empieza a bosquejar el problema así:

La hipótesis del seminario es que el género [policial] ha encontrado, ahora, un momento de transformación. Los géneros literarios tienden a combinarse. Al mismo tiempo, esa relación entre cierto tipo de combinación entre los géneros y la sociedad nos permitiría hablar y definir a este nuevo estado del género como ficción paranoica, utilizando un término en su acepción no estrictamente psiquiátrica sino como una manera de acercarnos al problema de definir una *forma*

que sea a la vez contenido. Vamos a discutir ciertas características formales y ciertos contenidos específicos que tendrían en este momento el género policial y los géneros populares.⁴

Por ahora, podemos definir la ficción paranoica como un “nuevo” modelo para re-pensar las funciones del género policial dentro del gran horizonte que es la literatura contemporánea. Con ello nos remite a dos ejes principales: la *forma* y el *contenido* de este tipo de textos. Por consiguiente, esta dupla remite directamente a los elementos propiamente literarios (la forma) y los referentes sociales (el contenido) en una obra. Así, esta vía de análisis los aborda a ambos: entretejiendo forma y contenido, se devela el “nuevo estado” del policial, según Piglia.

En este primer momento, sobresale, sin embargo, una característica recalcada por el escritor: ¿por qué no es un término en su acepción psiquiátrica? ¿A qué se refiere? Para comprenderlo, me parece significativo repensar la palabra. *Paranoia*, proveniente del griego, se descompone en el prefijo *para-* que tiene al menos dos significados aparentemente opuestos: “fuera de”⁵ y “junto a”⁶; y del sustantivo *noûs* [nous] que remite a “pensamiento”⁷ o “mente”⁸; Por consiguiente, *noûs* sería (modernamente) un estado de conciencia “verdadero de la realidad”. Entonces, desde una recuperación etimológica, *paranoia* es aquello distante a esta conciencia humana. Si lo pensamos de este modo, *paranoia* alberga un significado doble: en tanto próximo, “junto a”, remite a un estado de conciencia paralelo (acompañando) de la realidad. Por el contrario, la acepción que utilizan tanto la psicología como la psiquiatría consignan a la *paranoia* como un

⁴ Ricardo Piglia, “Ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín* (Buenos Aires), consultado el 17 de mayo de 2017, <<https://es.scribd.com/doc/179479142/Piglia-La-ficcion-paranoica>> o <http://salonkritik.net/08_09/2009/08/la_ficcion_paranoica_ricardo_p_1.php>, s/p. Las cursivas son mías.

⁵ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, “Paranoia”, Madrid, Editorial Gredos, 1987, p. 440.

⁶ *Real Academia Española*, “Paranoia”, consultado el 08 de octubre de 2018, <<http://dle.rae.es/?id=Rp2TGwv>>.

⁷ *A Greek and English Lexicon. With a revised supplement*, “[nous]”, [England], Clarendon Press/Oxford, 1940, consultado el 10 de octubre de 2018, <<https://www.areopage.net/PDF/LSJ.pdf>>, p. 435.

⁸ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, “[nous]”, p. 440.

trastorno mental que anula o se aleja del estado pleno de conciencia al considerarse como “locura”⁹, es decir, algo irracional, ininteligible y que “rechaza parte de la realidad”, que posee “falsedad de juicio”¹⁰.

La psiquiatría se queda sólo con uno de los posibles significados (“fuera de”, lo externo al estado consciente). La propuesta pigliana, en cambio, juega con los opuestos. En este caso particular, hay “algo otro” que es próximo o lejano (se aproxima o se aleja) al estado de conciencia verdadero de la realidad. Este *algo otro*, para Piglia, es la ficción entendida como narración. Por eso, cuando Piglia agrega el término “ficción” a su concepción, indudablemente habla de lo literario, particular y generalmente de la narrativa. En este sentido, él se inclinó, desde sus primeros escritos, por la relación entre verdad y ficción:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto.¹¹

La ficción paranoica, por consiguiente, no es un concepto psiquiátrico que trata de diagnosticar y explicar, en el plano literario, los efectos producidos por un trastorno mental (enfermedad) ya sea del autor, de un personaje o de un posible lector. La ficción paranoica, más bien, es una noción que quiere mostrar los “trastornos” literarios en una obra determinada, es decir, exponer las variantes y convivencias de voces narrativas en un texto ficcional, lo cual significa, literalmente, los cambios que sufre una obra cuando hay un choque de dos o más géneros, cuando acontece el encuentro

⁹ *A Greek and English Lexicon...*, “[paranoia]”, p. 485. / *RAE*, consultado el 08 de octubre de 2018, <<http://dle.rae.es/?id=Rp2TGwv>>. / *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 440.

¹⁰ *Glosario de psiquiatría*, “paranoia”, Madrid, Ediciones Díaz de Santos, 1996, pp. 247-248.

¹¹ R. Piglia, “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001. (Narrativas hispánicas), pp. 10-11.

entre una obra y un lector, y cuando una obra se entremezcla con aquella sociedad a la que pertenece¹². Esto es, los efectos que puede producir una obra literaria al momento de narrar-se.

Aquello que *narra* la ficción paranoica es “otra conciencia” diferente a la conciencia “verdadera de la realidad”, la cual cae fuera y es lejana a ella y, a su vez, siempre remite y es próxima a ésta, es aledaña. Y en el encuentro de esta conciencia narrativa con la conciencia verdadera de la realidad, ambas llegan a confundirse de tal manera que la conciencia que narra está en busca de una verdad (desciframiento de un enigma) y la conciencia verdadera de la realidad se vuelve, irremediamente, narración. Así, la realidad se transforma en un entramado de narraciones.¹³ *Forma y contenido, lo dicho y el cómo aparece lo dicho, realidad y ficción, lo literario y lo social* son los modos en que van confundiéndose estas conciencias narrativas.

Si hablamos de las sociedades actuales, hallaremos un sinfín de problemas de violencia, robos, asesinatos, secuestros, complots; por ejemplo, basta con encender sólo un momento la radio, la televisión, leer el periódico o un simple charlar con algún vecino para enterarnos de un sinnúmero de atrocidades. En muchos sentidos, el salir a la calle y regresar a casa se convierte en un acto de sobrevivencia. Por ello, estos aspectos de peligro permean en el texto literario. Así, dentro de la ficción paranoica “[n]o se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación

¹² En este punto se pueden encontrar rasgos comunes entre la propuesta de ficción paranoica de Piglia y el concepto de intertextualidad, utilizado originalmente por Julia Kristeva en su obra *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, y redimensionado por otros autores como Gérard Genette o Roland Barthes. Si bien Piglia no alude al término, su propuesta tiene muchas similitudes con tal noción, si por ella entendemos una “referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos, es decir, a una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como una unidad cerrada” (Iván Villalobos Alpizar, “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de filosofía de Costa Rica*, XLI (103), enero-junio 2003, pp. 137-145). Por tanto, al ser un tema ajeno al aparato conceptual pigliano, no ahondaré más en ello, pero es importante, al menos, señalarlo.

¹³ Ejemplo de esto lo encontramos a lo largo de *Los diarios de Emilio Renzi* (tres volúmenes), donde Piglia juega con la convergencia de su propia realidad con la ficción para contar-nos su biografía. ¿Qué tanto de lo que aparece en esas páginas es cierto en el campo de la praxis? ¿Se puede diferenciar realidad y ficción? ¿Vale la pena hacerlo? ¿Acaso no es algo que quería acentuar? ¿Podemos confiar en el mismo Ricardo Emilio Piglia Renzi? El estudioso de la vida y obra del argentino divaga por estas especulaciones al acercarse a estos textos.

paranoica de encontrarle una razón a todo, una causa”¹⁴. Todos somos presas. El relato policial se vuelve un discurso tanto literario como real. En este sentido, dice Piglia, “en el seminario partimos de la masa, de la multitud, de la sociedad de masas, como la condición social que produce una serie de transformaciones y modificaciones en distintos registros de la experiencia”¹⁵. La experiencia y la literatura, ¿podemos identificar qué es realidad y qué es ficción? Pero, sobre todo, ¿tiene sentido diferenciarlos?

Desde la perspectiva pigliana, hablar del género policial requiere dar por supuesta la diferenciación del policial con respecto a otro tipo de relatos, lo cual implica que éste tiene un camino muy bien delimitado. Esto quiere decir que tuvo un momento de surgimiento muy específico que ha transitado por una serie de modificaciones de forma y contenido para poder sobrevivir. Aunque más adelante lo abordaré, es importante tenerlo en cuenta, ya que la ficción paranoica también trabaja con este supuesto. Si el policial es un género literario específico que surgió en un momento determinado del tiempo, éste también tiene implícito su fin: “Una obra importante, o funda el género o lo supera; y, cuando es perfecta, consigue las dos cosas al mismo tiempo”¹⁶.

De tal modo, la idea anterior que Piglia recupera de Walter Benjamin, marca un eje más de discusión respecto a la ficción paranoica: el problema del cómo entender, concebir y transformar un género literario, en este caso específico, el policial. ¿Por qué? Porque aquí podemos hablar de las formas de narrar, un aspecto que ha estado inmerso en el ser humano desde el inicio de los

¹⁴ R. Piglia, “La ficción paranoica” en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton, México, Sexto Piso, 2015*, p. 162.

¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, p. 27.

tiempos, el cómo nos comunicamos: “Lo que vamos a ver es cómo el género policial tematiza algunos de los problemas básicos de la narración”¹⁷.

Así pues, desglosaremos al menos tres preocupaciones o ejes de reflexión que nuestro autor plantea para su propuesta teórica-narrativa:

1. La ficción paranoica problematiza el género literario, en específico, del género policial: cómo surge, de qué se compone y cómo se transforma.
2. La ficción paranoica, como parte del eje de *contenido*, tematiza el problema de la sociedad de masas: la amenaza, la ciudad, la multitud y el complot como elementos inherentes al estado del género policial y a los sujetos de la sociedad de masas.
3. La ficción paranoica, como parte del eje de *forma*, se concentra en el problema de la narración y la lectura, y, a su vez, las preguntas por el cómo narrar y el cómo leer llevan consigo los temas del enigma y de los vacíos narrativos que son propios del género policial.

A través de esta triada podremos observar de manera más cuidadosa la propuesta creativa e intelectual de Piglia.

¹⁷ R. Piglia, “Ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

III. La Academia habla sobre el término

Aunque Piglia hizo de la ficción paranoica un proyecto teórico y literario a largo plazo (concebido conscientemente a partir de 1991), ya sea por la poca información o por la falta de menciones directas al término por su parte, no es mucho lo expresado por parte de los estudiosos del argentino. Sólo algunos artículos y evocaciones en diálogo con la propia creación literaria pigliana son los que componen el corpus erudito del concepto.

A continuación, ofrezco un panorama amplio de lo dicho por académicos hispanohablantes respecto a la ficción paranoica. Esto nos concederá una perspectiva general de lo que se ha trabajado, lo cual servirá para diferenciar, concretar y tomar una postura en la lectura de esta tesis pigliana. En primer lugar, tenemos un artículo de Alfonso Macedo, especialista en la narrativa de nuestro autor:

La instauración de la “ficción paranoica” en la literatura y la sociedad obliga a los individuos a pelear en solitario, sin alianzas con los integrantes de todas las clases sociales, ante un sistema capitalista disfrazado de democrático pero profundamente represivo [...]. El sistema filosófico occidental se resquebraja ante el dominio del capitalismo y el liberalismo. Justamente, el epígrafe que abre otra novela de Piglia, *Plata quemada*, es una cita de Bertolt Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” (Piglia, 2008) El problema económico, entonces, siempre es moral.¹⁸

La lectura de Macedo, por un lado, contiene un sesgo mayoritariamente político y económico, lo cual no es del todo desatinado, puesto que, recordemos, es éste es un tema de todo momento del policial (clásico, negro, latinoamericano...). La diferencia radica en el peso que va adquiriendo dentro de la historia, del móvil y del desciframiento del enigma (tanto en el detective que “resuelve” por dinero, como en la imposible resolución del crimen por motivos de intereses monetarios). Además, indudablemente, la economía va marcando las relaciones de poder entre los individuos-

¹⁸ Alfonso Macedo, “Del género negro a la ‘ficción paranoica’: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia”, en *Revista Xihmai*, Vol. 9, No. 17, 2014, consultado en línea el 25 de junio de 2017, <<http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/226/202>>, p. 11.

roles. Gracias a ello, por ejemplo, los personajes son corrompidos (los detectives a menudo también son “criminales”).

Por otro lado, Macedo concibe la ficción paranoica de Piglia a la luz de un sistema económico que se instaura tanto en la literatura como en la sociedad, obligando a los sujetos a ser individualistas, pues ya no se puede confiar en el otro (esto es de vital importancia, ya que es una característica fundamental de la sociedad de masas). No obstante, aunque Macedo recupera dos sentidos fundamentales de la ficción paranoica —el poder económico-monetario y el poder político-represivo hacia los individuos—, son las únicas dos líneas de análisis que consigna al respecto.

En un tono político similar, encontramos a José Luis de Diego, quien sostiene que:

En una sociedad “sana”, el sujeto paranoico es un individuo psicótico que se vuelve contra ella en un *formato* de asesino múltiple o asesino serial. Sin embargo, las últimas novelas de Piglia ficcionalizan, a lo Kafka, la inversión de ese postulado: en un Estado paranoico, omnipresente, que no admite la menor forma de clandestinidad, el sujeto paranoico encarna un *resto*, una marginalidad lúcida, una ética no contaminada, una verdad incommovible.¹⁹

La postura que De Diego plantea en relación con Macedo es la idea de la represión y del castigo del individuo que va en contra del Estado (paranoico) corrompido, que corrompe a la sociedad, y donde, por ello, ese individuo (literario o no) puede ser o estar en peligro (como Elena, en *La ciudad ausente*). A éstas se les suma Ana Llurba, quien apunta que la ficción paranoica puede entenderse como:

Una modalidad literaria que vislumbraría diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión de las relaciones entre el sujeto y el Estado en las sociedades contemporáneas. [...] De esta manera, podemos entender a la ficción paranoica como una modalidad literaria que, en continuidad con el género policial, tematizaría a la paranoia, como una enfermedad de nuestra época, la sociedad de control.²⁰

¹⁹ José Luis de Diego, “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”, en *Anclajes*, vol.18, no.1, jun. 2014, p. 10.

²⁰ Ana Llurba, “La ficción paranoica como negantropía del saber”, en *Antroposmoderno*, 19 de marzo de 2008, consultado el 15 de marzo de 2019, <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1136%20.>.

En esta definición, aunque sigue bajo la panorámica de las sociedades contemporáneas, ella enfatiza la conexión entre la ficción paranoica y el policial. Asimismo, acentúa una patologización para diagnosticar el estado de la sociedad. A pesar de que estas tres lecturas recuperan un carácter moral y político que a Piglia le interesaba trabajar, lo cierto es que estas posiciones se quedan en un análisis muy acotado del término. Se trata de algunos artículos que, en pocas páginas, sólo se centran en uno de los ejes expuestos por Piglia: el problema que suscita la sociedad contemporánea, la sociedad de masas, donde el crimen es el día de cada ciudadano, donde el dinero y el poder son lo que guía al Estado y a sus subordinados. Estas tres citas resumen una gran parte de lo dicho por la crítica respecto a la ficción paranoica: el poder económico y estatal en relación con el individuo, dos temas que caen más en el contenido que en la forma de la obra.

Una segunda tendencia en la lectura de la ficción paranoica por parte de los estudiosos de Piglia la encontramos en Patricia Salinas y Cynthia Lira Colín. Si bien las dos comparten con Macedo, Llurba y De Diego la brevedad en la mención del término ficción paranoica, ambas se acercan más al esbozo escritural pigliano que atañe tanto a lo teórico como lo literario (en palabras de Piglia, a la vez forma y contenido). Advierte Salinas:

Quizá la escritura de Piglia no es una donde el lenguaje fuerza sus límites y haga ejercicios casi gimnásticos con la sintaxis y la gramática, como el camino que han tomado varios textos modernos; sin embargo, el arte de Piglia sí tiene un principio desestabilizador, no en el plano de la palabra, sino del relato y de la función de éste dentro de lo literario y en la realidad. En ese espacio juega incluso su carta política. Si otros autores *quiebran* el lenguaje como su forma de ejercer un movimiento político, el de Piglia es llevar el análisis al terreno del relato y problematizar hasta qué punto la realidad que aceptamos como válida es un tejido de ficciones y de qué manera las estamos interpretando y haciéndolas efectivas.²¹

La clave, en este punto, está en los términos “literatura” y “realidad” que conviven con “lenguaje”, “política” e “interpretación”. Me parece que con esto nos acercamos a un planteamiento más

²¹ Patricia Salinas, “La ficción paranoica o la literatura como crimen (acerca de Ricardo Piglia)”, en *El avispero*, consultado el 10 de julio de 2017, <<http://www.avispero.com.mx/storage/app/uploads/public/589/8e5/d49/5898e5d49db9a919766978.pdf>>, p. 12.

completo de ficción paranoica. El principio desestabilizador, concuerdo, radicaría en el entretejido de teoría y literatura, en la tarea de hilar y desentrañar, a la vez, realidad y ficción (las dos palabras que componen el término), literatura y sociedad.

A lo anterior, habría que agregar un matiz recurrente en el panorama general de la ficción paranoica. Esto lo refiere Lira Colín quien, en un estudio más extenso, propone que el argentino “crea varias teorías literarias que más que teorías son una especie de manuales para crear literatura, una de ellas que sirve justo para extremar los discursos, es la ficción paranoica”²². Resulta interesante la idea de la teoría pigliana de ficción paranoica como “una especie de manual”, sin embargo, no me parece que se quede en un simple “instructivo” para crear literatura; por el contrario, es un método más complejo que busca hallar el engranaje correcto para poner a funcionar a dos grandes maquinarias: la literatura y la sociedad. Esto quiere decir que una complementa a la otra y, por ende, ambas resultan afectadas (una influye en la otra). Ella también se pregunta: “¿El relato es tan abierto que puede sostener todas las lecturas, las mentes de todos los lectores?”²³. Me parece que es una interrogante sumamente compleja y de dudosa respuesta (al menos por ahora). Sin embargo, ciertamente es un cuestionamiento que surge de esta propuesta teórica pigliana.

Las consideraciones de esta última estudiosa se encaminan a la labor de escritura y de lectura, sí que tienen que ver, como con Patricia Salinas, con los aspectos de forma y contenido de la obra literaria. Sin embargo, como De Diego, Macedo y Llurba, los cinco apuntes terminan en estudios muy pequeños de la ficción paranoica que no logran profundizar y abordar los tres ejes principales que Piglia formula y que he apuntado líneas atrás.

²² Cynthia Lira Colín, *La poética de la resistencia, Ricardo Piglia y la máquina de contar historias*, Tesina de Licenciatura, México, UNAM-FFyL, 2016, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 14.

*

A lo largo de la obra de Ricardo Piglia encontramos al policial (o la literatura en clave policial) como una constante a partir de la cual se gesta la hipótesis de la ficción paranoica. Durante este recorrido, hemos recuperado el sentido que guarda este concepto para el argentino y algunos de sus lectores distintivos. De este modo, observamos cómo esta propuesta está enraizada con el aspecto ficcional, pero sin perder de vista aquella cercanía y lejanía que guarda siempre con la realidad. Asimismo, entre las variadas lecturas que hay, se han destacado los problemas sociales y políticos que implican a esta idea y, de lado de otros comentaristas, la cuestión narrativa que conlleva. Por tales razones, el presente escrito busca mostrar la armonización que ambos caminos tienen en la ficción paranoica y, en particular, dentro de *La ciudad ausente*.

Parte de la breve discusión suscitada en torno a la ficción paranoica empieza con los fragmentos y planteamientos anteriores. Reitero: estas lecturas no son las únicas que traen a colación el tema, pero sí son, a mi criterio, las más paradigmáticas para la recuperación del término, pues resaltan por ser textos académicos; además, resumen muy bien las líneas de investigación que suelen ser las que imperan al momento de consultar bibliografía sobre este tema. Por ello, lo recabado en este capítulo nos ayudará a tomar cierta distancia para trazar los siguientes. Cabe mencionar, empero, que estas páginas no pretenden finar el tema de la ficción paranoica. Por el contrario, mi labor será delinear una aproximación al término poniendo de ejemplo la segunda novela del argentino, *La ciudad ausente*, de 1992, por ser la obra más cercana al seminario donde Piglia plantea tal propuesta, y porque es una novela en donde se muestra con mayor avidez los puntos principales de ésta: la convivencia de géneros populares, la problematización del policial, y la tematización de la sociedad de masas y la narración.

Para diseñar el camino, recupero dos puntos principales del texto publicado en el diario *Clarín*, con los cuales parte nuestro análisis y reflexiones en torno a la ficción paranoica: 1) estudiar los mecanismos internos que hacen funcionar al género policial; 2) mostrar la manera en la que forma y contenido se van *con-fundiendo* en la obra literaria.

Asimismo, integro en el análisis lo dicho por el mismo escritor en otras fuentes como *El último lector* (2005), *Teoría del complot* (2007) y *La forma inicial* (2015), así como en distintas entrevistas. Con ello pretendo ir descubriendo mecanismos de creación y lectura (siempre en diálogo) que Piglia plantea, así como juegos desestabilizadores que caracterizan su literatura —concretamente, *La ciudad ausente*.

Aproximaciones al problema del género literario policial

Hablar de género literario engloba una disputa sin respuesta definitiva que viene desde siglos atrás. Pasando desde los clásicos griegos y latinos, por las teorías de los neoclásicos, románticos, formalistas y estructuralistas, por mencionar algunos momentos, la discusión sobre el origen de los géneros literarios parece no acabar. Por consiguiente, lo que desarrollaré a continuación no tiene como objetivo arrojar una nueva definición del término, sino esbozar los puntos principales que Piglia retoma para abordar algunos problemas al pensar ciertos géneros narrativos, en concreto, los populares. Esto no significa, de ningún modo, que el argentino haya pretendido ser una autoridad en el tema o acaso resolverlo. Por el contrario, aporta una serie de elementos por los que podemos repensarlos.

Si bien durante las últimas décadas la discusión sobre los géneros literarios ha resultado particularmente prolífica, Piglia no tuvo como meta definirlo, sino que, como Borges lo llegó a expresar¹, pensaba que debía afirmarse su existencia para poder trabajar con la literatura y los elementos de ésta que realmente le importaban. Para efectos de este análisis, en resumen, género literario es la “[e]xpresión con la que se denomina un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (atendiendo a las semejanzas de construcción, temática y modalidad de discurso literario) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público”², definición que, me parece, lo puntualiza sin polemizar en exceso.

¹ Ver J. L. Borges, “El cuento policial”, en *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 229-240.

² Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 466.

Así pues, como Piglia no pretendía ofrecer una definición última de “género literario”, nuevamente tendremos que dar por supuesto la existencia de otras formas literarias como son los llamados “géneros populares”. Éstos, muchas veces rechazados por ser “géneros menores”, “géneros de clases sociales, de la sociedad de masas”, “géneros que son fáciles de consumir”³, veremos más adelante, son atractivos para el argentino debido a sus componentes propios de forma y contenido que permean en el policial. Los géneros populares son puestos en la periferia; sin embargo, es este “estar en la orilla” lo que permite que la obra, en muchas ocasiones, “pase desapercibida”⁴. Estos mecanismos, pues, son los que a Piglia le interesaron. Aquí es donde encontramos sus primeras reflexiones sobre la discusión del término que acuña como ficción paranoica y del cual se desprenden sus seminarios en la Universidad de Princeton y en la Universidad de Buenos Aires (retomo una idea anteriormente aludida):

*Los géneros literarios tienden a combinarse. Al mismo tiempo, esa relación entre cierto tipo de combinación entre los géneros y la sociedad nos permitiría hablar y definir a este nuevo estado del género como ficción paranoica, utilizando un término en su acepción no estrictamente psiquiátrica sino como una manera de acercarnos al problema de definir una forma que sea a la vez contenido. Vamos a discutir ciertas características formales y ciertos contenidos específicos que tendrían en este momento el género policial y los géneros populares.*⁵

Por ende, la tematización del problema del género literario conlleva lo siguiente: Piglia da por sentado una definición clasificatoria de ellos, es decir, no le interesa proponer una nueva tesis sobre esto. De acuerdo con lo anterior, el argentino acepta que los géneros literarios se transforman, se

³ Isabel Clúa editó el libro *Género y cultura popular* (España, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008) donde se encarga de hacer un recorrido metodológico para estos tipos de literaturas.

⁴ Por ejemplo, cabe mencionar que, aunque Piglia empezó a bosquejar *La ciudad ausente* aproximadamente en la década de los sesenta y escribirla propiamente en los ochentas, fue publicada hasta 1992 debido a la censura suscitada por los rastros de la época del peronismo y la recién Junta Militar en Argentina. Claramente, a pesar de jugar con los géneros populares, no bastó para que la obra pasara por los filtros detractores.

⁵ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín* s/p. Las cursivas son mías.

combinan y se trastocan al interior⁶, pero también al exterior (“extraliterario”, la sociedad⁷). Por lo tanto, para Piglia, éstos se van creando con el diálogo ejercido entre los textos y sus elementos extraliterarios.

En consecuencia, reitero, no debemos olvidar que la propuesta pigliana radica en entender que en la obra literaria se conyugan forma y contenido. Entenderemos por *contenido* “los temas, lo narrado”; por *forma*, el “cómo se dice lo narrado”. Esto es, una estructura literaria, cómo están organizados y delimitados los temas. A partir de estos tres puntos, nuestro autor problematiza el género literario, de la “evolución literaria” y del por qué no se cuentan las historias siempre del mismo modo: “Yo creo que esa es una de las incógnitas de la literatura. Las historias son siempre las mismas, pero el modo cambia. Los géneros, creo, son una excelente manera de entrar en esta discusión”⁸. Esta declaración nos permite entender el proyecto pigliano que corresponde a la combinación de géneros literarios: narrar con todos ellos; porque el problema de éstos, en el fondo, es el de la narración. Así, lo importante para Piglia es la conexión que los géneros tienen casi “naturalmente”.

Finalmente, su tesis nos manifiesta que la ficción paranoica centra la discusión específicamente en el policial, y su posible dialéctica con otros géneros, los llamados populares.

⁶ Al respecto del origen de los géneros literarios, por ejemplo, Todorov sentencia “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Un «texto» de hoy (está palabra designa también un género, en uno de sus sentidos) debe tanto a la «poesía» como a la «novela» del siglo XIX, lo mismo que la «comedia lacrimógena» combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un «antes» de los géneros”. (Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, p. 34). Con esta referencia, encontramos la gran influencia formalista en Piglia.

⁷ Esto no quiere decir que Piglia comprenda la sociedad como un ente separado de la narración, sino que ésta se encuentra atravesada íntimamente por narraciones y, por ende, los respectivos géneros literarios a los que éstos pertenecen: “Los géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad.” (R. Piglia, “La ficción paranoica”, en *La forma inicial*, p. 152).

⁸ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

Conforme pasemos estas páginas, iremos vislumbraremos por qué le interesó el primero en mayor medida. Sin embargo, ¿es el único del que podemos tener referencias?

En sentido estricto, si hacemos un recorrido por su producción, las reflexiones en torno a la narrativa detectivesca ocuparán un mayor porcentaje respecto a la siquiera mención de otros géneros literarios. No obstante, podremos recabar otros de ellos en los que incursiona si nos detenemos a ver una panorámica de lo que rodea al argentino. Televisión, cátedras universitarias, charlas, entrevistas, y su misma experimentación narrativa nos muestran, concuerdan estudiosos, una gama de elementos la literatura fantástica o la ciencia ficción, o de formas narrativas como el cuento o novela-ensayo, por mencionar algunos. Ejemplo de ello es *La ciudad ausente* (1992), donde podemos observar una intriga policial que está permeada por elementos de ciencia ficción⁹: Junior, un periodista de *El Mundo*, debe rastrear una serie de narraciones anónimas provenientes de una máquina que llegan a la redacción, las cuales ocultan diversos crímenes sociales y el asesinato de una mujer, ¿o una máquina? ¿Quién (qué) es la mujer o el artefacto del que provienen los relatos? De este modo, el policial entabla diálogo con elementos ciencia ficcionales.

A continuación, desgloso el primer problema que Ricardo Piglia apunta sobre la ficción paranoica: el problema del género literario policial. Aquí diferenciaremos dos situaciones: cómo conviven los géneros literarios y cómo se transforma el policial, específicamente.

⁹ *La ciudad ausente* es considerada por algunos como la única novela de Ricardo Piglia que “no es realista”, como lo dice Raquel Fernández Cobo en su artículo “La ficción paranoica: lo fantástico como transgresión social en *Blanco nocturno* y *El camino de Ida* de Ricardo Piglia” (Congreso Internacional “Figuraciones de lo insólito”, 5-7 de noviembre de 2014, León, España, consultado el 18 de junio de 2018, <<https://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/4418>>).

I. El género policial “se contamina” y se transforma

a) La convivencia de géneros literarios y el policial

En este primer punto se sitúan aquellas aristas que existen entre el género policial y los géneros populares que le interesaron a Piglia. Aunque esto último resulta algo problemático al rastrearlo en voz del autor, ya que lo profundiza muy poco si lo comparamos con el énfasis del policial, este tipo de intersecciones, me parece, son las que él retoma en muchas de sus obras para crear este tipo de literatura que le es tan característico. Entonces, a modo de detective, sigamos las pistas que el escritor esparce a lo largo de artículos y ensayos.

¿Por qué el policial es tan importante para Piglia? Éste, por mucho tiempo desdeñado, ha sido recuperado en las últimas décadas por la Academia. Si bien durante el siglo pasado hubo incontables críticos y teóricos que dieron cuenta de él, es apenas hacia mediados del siglo XX en América Latina cuando algunos doctos del tema como Jorge Luis Borges, Mempo Giardinelli y el mismo Ricardo Piglia (dentro de Argentina) tomaron la batuta para reivindicar el género y darle un merecido lugar de análisis y trabajo, pues muchos pensadores (y lectores, claro) aún consideran al policial como un género “sencillo”, repetitivo, cuya característica única es la fórmula.

Para comprender el proyecto pigliano en sintonía con el policial, es necesario remitirnos a su “origen”, en el cual insiste reiteradamente nuestro autor. Para muchos eruditos, incluido Piglia¹⁰, el policial fue inaugurado en el siglo XIX por Edgar Allan Poe entre los años 1841-1843, cuando escribió sus cuentos *Los crímenes de la rue Morgue*, *El enigma de Marie Rogêt* y *La carta robada*. En este momento, dice Piglia, Poe dio un paso más a cualquier relato que contuviera una

¹⁰ ¿Hasta qué punto podemos concordar con Piglia acerca del surgimiento del policial? ¿Es posible rastrear un momento único para el origen de éste?

investigación. El estadounidense concibió el género con la sola inserción de un personaje dedicado a resolver un enigma: el detective. Esto, para el argentino, deriva en algo muy importante, ya que abre la discusión a un nuevo punto: los modos de narrar. Dice:

Entre las muchas cuestiones que la aparición del género nos suscita, está la idea de que también podemos ver ahí una suerte de arqueología de un tipo de transformación en los modos de narrar. [...] Aparece un narrador que está en una posición de no saber, digamos un narrador que no termina de conocer la historia que va a contar.¹¹

Este personaje es uno de los fundamentos por el que Piglia se inclina hacia la ficción policial: el detective implica un problema narratológico nuevo, porque es la figura que cuestiona la omnipresencia del narrador en el relato que cuenta. A partir de ese momento, para el argentino, este tipo de textos se vuelven un género, un modelo estructural o una *forma* desde la cual se gestan históricamente una serie de obras literarias que deben cambiar y adaptarse para poder sobrevivir. Se erige una nueva manera de literatura, un novedoso modo de narrar. Desde esto, el detective es un rol que define a un relato como policial, esté presente o no: de encontrarse, no habrá duda del género; de no hallarse, lo que mostrará es la presencia de una ausencia. Debido a esto, éste es un actor muy importante para Piglia.

Por otro lado, su origen, entrevé el argentino, también está dado por elementos de otras tradiciones discursivas de la época de Poe, lo que nos lleva puntualmente a la reflexión sobre la combinación de géneros desde el policial, la mezcla de elementos de diferentes formas literarias. Con Poe, en *Los crímenes de la rue Morgue*, Piglia afirma,

Estamos a punto de entrar en un relato gótico. Si unimos el saber científico con el mundo de los terrores, quizás lo que sale es un género como el policial. Yo creo que lo que tienen en común con el gótico es algo que podríamos llamar la seducción del mal. La tentación de la muerte. Porque en el gótico y en el policial está la idea de que hay un mundo más tenebroso que el mundo cotidiano, y que ese mundo tenebroso que en el gótico se traslada a épocas distintas —castillos abandonados,

¹¹ R. Piglia, “La ficción paranoica” en *La forma inicial*, pp. 149-150. Este desdoblamiento del narrador es de vital importancia para el proyecto de la ficción paranoica. Por tal motivo, lo retomaré más adelante. Por ahora, basta contemplar la importancia del personaje detective, pues la novela a tratar, *La ciudad ausente*, tiene a uno como protagonista.

zonas extrañas, etc.— en el policial se instala en el mundo cotidiano. Pero es la misma atracción por ese universo un poco pulsional o siniestro. A eso Poe lo ilumina con la pura luz de la razón, pero sigue siendo el mismo mundo, en el sentido de su universo temático. Quiero decir que, en principio, el género elude la presentación de la escena de sufrimiento, mientras que en el gótico estamos muy cerca del horror, pero se sigue trabajando con la idea del crimen, del cadáver y de situaciones extremas. [...] Entonces, en un punto el policial elabora lo que existía y lo pone en otro juego. Y eso me parece que persiste a lo largo de su historia porque también hay muchos elementos de lo gótico en las novelas policiales posteriores, en James H. Chase, en Jim Thompson, en James Ellroy o en John Connolly.¹²

No es casual que el primer autor de policial, Edgar Allan Poe, sea considerado también uno de los máximos exponentes de la literatura gótica del siglo XIX norteamericano. El sentimiento de lo siniestro freudiano (lo *unheimlich*), las atmósferas tétricas y un romanticismo mermado por la muerte se encuentran casi en un mismo registro en sus obras. Sin embargo, aún con esos tópicos, dice Piglia, Poe logró algo nuevo, “[u]n paso del universo sombrío del terror gótico al universo de la pura comprensión intelectual del género policial. Se sigue discutiendo sobre los muertos y la muerte, pero el criminal sustituye a los fantasmas”¹³.

También podemos rastrear otras prosas en relación con este tipo de convivencias. Por ejemplo, hallamos un relato gótico con motivos policiales como *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, donde un escenario lúgubre y lluvioso (casi como un bosque encantado), una oscura vivienda, un tenebroso laboratorio casi de un castillo, y la nostalgia y el horror del relato de un monstruo guían al lector por un sendero de múltiples crímenes y asesinatos, y por un intento por esclarecerlos.

El mismo ejemplo, incluso, nos sirve para mencionar otra contaminación de géneros. Además de sus elementos góticos y policiales, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* es considerado, también, una novela de ciencia ficción: Víctor Frankenstein, a modo de un dios creador, otorga la vida. Gracias a la ciencia y a la tecnología, concibe a un ser vivo (que por la

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, (Narrativas hispánicas), p. 72.

misma artificialidad “biológica” resulta en un ser monstruoso). Estos tipos de convivencia acaecidas en el siglo XIX nos proporciona una primera mirada al interés de Piglia para la construcción de una literatura crítica de los límites entre géneros y su aglutinamiento en un mismo texto.

A propósito de lo anterior, es importante mencionar que la ciencia ficción (cuyos elementos ya habían sido desarrollados de forma “arcaica”, según Piglia, en los cuentos policiales de Poe) fue uno de los géneros que también le interesaron en la medida en que converge con el policial, según los antecedentes antes planteados. A diferencia del gótico que encontró un periodo de producción muy determinado, el policial y la ciencia ficción siguen existiendo en la actualidad. Si el primero ha sufrido cambios a lo largo de los años, la segunda también se ha complejizado, actualizado y diseminado en diversas vertientes combinatorias. En este punto, lo importante es ver a los géneros literarios como distintos engranajes que, en conjunto, dan vida a una nueva obra literaria. Así, Piglia refiere a situaciones donde el policial adquiere nuevos rasgos de la ciencia ficción, tal como hace Philip K. Dick¹⁴, a quien alude en más de una ocasión.

Por último, Piglia también ubica al psicoanálisis como literatura de convivencia con este tipo de géneros, pues

si uno mira la historia del gótico va a ver que el gótico clásico se diluye y se transforma cuando aparece el psicoanálisis. El psicoanálisis nos viene a decir que el gótico lo tenemos todos: muertos que reaparecen, instintos criminales, incesto, vampirismo, fantasmas y deseos sádicos. De modo que en un sentido el género policial también está en ese momento en que pierde su lugar central la religión y todavía no ha llegado el psicoanálisis. Es una idea muy productiva. No porque el psicoanálisis cambie la literatura, sino que produce un desplazamiento. El psicoanálisis es también literatura popular y cultura de masas. [...] La idea del psicoanálisis como un relato de masas, como una suerte de versión al alcance de cualquiera de historias melodramáticas y tenebrosas.¹⁵

¹⁴ Este autor es reconocido por ser el precursor del llamado *ciberpunk*, una rama de la ciencia ficción que contiene ambientes y personajes policiales. Por ello, incluso podríamos ver su influencia en el caso específico de *La ciudad ausente*.

¹⁵ Ricardo Piglia, “La ficción paranoica”, en *La forma inicial*, p. 155.

Insertaremos, ahora, un concepto más al problema del género policial: la sociedad de masas y el desplazamiento de los modos de narrar que la caracterizan. El psicoanálisis, que también tuvo su génesis y auge a finales del siglo XIX, es la ficción de la personalidad de un sujeto a través de los sueños, por lo que tiene la peculiaridad de ser un tipo de relato por entregas, como si fuera el folletín de la clase media, dice Piglia.¹⁶ Así pues, la necesidad de saber une al relato policial con el psicoanálisis.

Literariamente encontramos un ejemplo sobresaliente donde el psicoanálisis, como tema, se conjunta con elementos de la ciencia ficción y del policial: la célebre nouvelle *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* aparecida en 1886. En ella, Robert Louis Stevenson recrea la historia de un experimento científico (ciencia ficción), de la investigación de un asesinato (policial), y cómo ello acaece en una disquisición psicológica o psicoanalítica de doble personalidad. Por supuesto, los escenarios y sentimientos sombríos también nos remiten a la literatura gótica del siglo XIX en Reino Unido. En conjunto, la triada de registros hace de esta obra un referente obligado para los estudiosos de los géneros en convivencia.

Esta lista de convivencias en el génesis del policial para Piglia nos muestra una delgada línea entre géneros literarios, las cuales pueden desdibujarse, puntearse, para dejar entrar ciertos rasgos de otro(s), de modo que un texto literario pueda nutrirse para formar un todo. Sin embargo, no son las únicas relaciones que podemos encontrar en la obra pigliana, también podemos distinguir otros tipos de registros narrativos que este autor replantea al escribir, como son la novela, el cuento, el ensayo o la crónica, entre otros. De tal modo, Piglia no sólo juega con literaturas populares, sino también con las formas discursivas de un texto. Por ejemplo, él es considerado representante de la

¹⁶ Esto se encuentra esbozado, principalmente, en su texto “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2010. (Narrativas Hispánicas) pp. 9-19.

novela-ensayo por *Respiración artificial*, en donde la narración transita a través de cartas, memorias y reflexiones filosóficas ensayísticas. Un caso similar es *Homenaje a Roberto Arlt*: nos encontramos ante un relato cuentístico-ensayístico con juegos de entrecruzamiento de hechos reales, datos biográficos y ficción (como en *Los diarios de Emilio Renzi*). La situación se repite en *Nombre falso*, donde, conjuntamente, hallamos paratextos: las citas a pie de página toman gran relevancia, ya que nos remiten a un texto académico y predispone un modo de lectura muy específico. Este tipo de recurrencia, escribe José Luis de Diego,

[Piglia] la plantea con toda claridad en su libro de diálogos con Juan José Saer: “los géneros narran solos, los géneros resuelven solos los problemas del relato [...] *Un género es un marco y a la vez un género es una máquina narrativa* [...] me interesa mucho una cuestión: ¿cómo narrar fuera de los géneros?” (1995: 30). *La conclusión parece obvia: la única manera de narrar fuera de los géneros es usándolos a todos, convirtiendo a la novela en un campo de experimentación en donde, como ocurre en el clásico de Sarmiento, todo está permitido.*¹⁷

¿Por qué Piglia reflexiona en torno a los géneros literarios y qué le interesa de ellos? La transgresión de los modos de narrar, por supuesto. Esta tensión o convivencia conlleva el romper con las estructuras literarias preestablecidas, y, claro, con las *formas* narrativas canónicas. Por consiguiente, la propuesta sería: “Habría que inventar un nuevo género policial, la ficción paranoica”¹⁸, manifiesta el argentino. Ésta, entonces, es un “nuevo” momento del policial que deviene de las convivencias con *otros elementos*, como algunas motivaciones de la novela negra¹⁹ que veremos más adelante. Es decir, este primer momento de la ficción paranoica se caracteriza por la transgresión narrativa en donde los géneros confluyen. Apunta Piglia:

Uno podría decir que hay un estado de la narración, un estado de la novela, que se afirma en la existencia de estos géneros —sobre todo el policial— que hacen de esta problemática uno de sus

¹⁷ J. L. de Diego, “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”, en *Anclajes*, p. 7. Las cursivas son mías.

¹⁸ R. Piglia, *Blanco Nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, (Narrativas hispánicas), p. 284.

¹⁹ La novela negra es vista como la actualización del policial clásico durante el siglo XX (que también acaece, entre otras situaciones, por “contaminación” de otros géneros literarios como el *Far West*), donde hay una reestructuración en la(s) versión(es) de la historia de un crimen: “Pueden distinguirse tres formas constantes, se diría clásicas, de narrativa negra: 1) la novela de acción con detective-protagonista; 2) la novela desde el punto de vista del criminal; 3) la novela desde el punto de vista de la víctima.” (Mempo Giardinelli, *El género negro*, México, UNAM, 1996, p. 60.)

materiales centrales, toma esos subgéneros y exaspera este campo. Yo diría que es un poco esa la situación de la novela contemporánea.²⁰

Entrando en materia, en *La ciudad ausente* podemos dar cuenta de una gran variedad de discursos: narraciones (populares) que pueden ser tomadas como cuentos aislados (cada una de las narraciones de la máquina)²¹, o disquisiciones ensayísticas o casi filosóficas como las que se dan con el lenguaje en el apartado “La isla”. Todo ello, claro, dentro del gran género que es la novela en donde, además, encontramos elementos ciencia ficcionales inmiscuidos en la trama policial.²²

Todas estas características, me parece, hicieron que *La ciudad ausente* trascendiera a la representación dramática en 1995 y 2011²³, y a la novela gráfica en 2008²⁴. Gracias a estas adaptaciones que se unen a la experimentación propia de la novela, ésta es una de las obras de Piglia más opulentas en cuestión de convivencia de géneros. Y aunque no profundizo todas estas redes de coexistencia en este trabajo, no debemos descartar este tipo de entrecruzamientos, pues también son fundamentales para la lectura paranoica que Piglia busca crear. ¿A qué me remite la *forma* de una obra? ¿Qué quiere decir-me? ¿Para qué? ¿Puedo creer en ella? Y, finalmente, ¿qué es verdad y qué es ficción?...

²⁰ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

²¹ Constatamos en antologías como la realizada por el Fondo de Cultura Económica, en 2014, *Antología personal* de Ricardo Piglia, en donde los relatos de la máquina “El gaucho invisible” y “La nena” aparecen de manera aislada a la novela en el primer apartado del libro, denominado “Cuentos morales”.

²² Un ejemplo notable acerca de la convergencia entre el policial y la ciencia ficción dentro de *La ciudad ausente* es trabajado en el siguiente artículo: Mónica Quijano, “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” (en *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, Vol. 2, No. 148, 2014, pp. 87-104; o en <<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-87.pdf>>).

²³ *La ciudad ausente: ópera en dos actos*. El estreno fue el 24 de octubre de 1995 en el Teatro Colón de Buenos Aires con guion del mismo Piglia, dirigido por Gerardo Gandini con la régie de David Amitín y el escenógrafo Emilio Basaldúa. Como cantantes participaron Graciela Oddone, Omar Carrión, Víctor Torres, Virginia Correa Dupuy y Marta Corbacho. Ver <<https://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html>>. // En 2011 hubo una segunda puesta, ahora en el Teatro Argentino de La Plata. Repite dirección y guion acompañados de Erik Oña en la música, Pablo Maritano y María José Besozzi en la escenografía; en el reparto principal Marisu Pavon, Sebastián Sorrain, Luciano Garay, Alejandra Malvino. Ver <<https://www.lanacion.com.ar/1405625-la-ciudad-ausente>>.

²⁴ R. Piglia, *La ciudad ausente*, adaptación y edición de Pablo De Santis e ilustraciones de Luis Scafati, Argentina, Libros del Zorro Rojo, 2008.

b) La transformación del policial y la ciencia ficción: condiciones socio-históricas y formales

Este capítulo, destinado a mostrar las aproximaciones a la ficción paranoica acerca del problema de género, presenta dos etapas. La primera, que fue expuesta en lo precedente, muestra cómo Piglia se interesa por la experimentación y la convivencia de elementos de distintos géneros. Ahora toca desarrollar una idea más: “Uno de los ejes que va a recorrer todo el trabajo será cómo se constituye un género y cómo cambia, es decir, las fronteras o los espacios de un género. Dónde un género se convierte en otro”²⁵; esto es, la transformación de las *formas literarias*. Como la narrativa de detectives es fundamental para Piglia, es a partir de ella que debemos pensar la modificación que opera en *La ciudad ausente*. ¿Cómo se “innova” la ficción policial en esta novela?

La novela parte de esta narrativa experimental en donde confluyen varios elementos de géneros, los cuales no son una simple revoltura, sino que su equilibrio es tal que llega al lector como una unidad narrativa (forma) “diferente”, no cabe en un solo cajón clasificatorio: no es sólo policial, así como tampoco es ciencia ficción. ¿Qué implicaciones trae esto? Empezaremos a ver la dialéctica de forma y contenido que apuntaba al principio. Dice Piglia:

En el seminario hemos tratado de articular las dos posiciones manteniendo la tensión. Lo cual es más una propuesta de trabajo que una solución, porque uno puede ver ahí una oposición clásica. Clásica en el sentido de una gran tradición que dice que en realidad los géneros y las formas literarias tienen una historia propia, autónoma, digamos. Y que esa historia es una historia de renovaciones, estereotipos, parodias y nuevas transformaciones. Luego hay otra posición que ve los géneros ligados a situaciones sociales: los géneros en su forma serían la elaboración específica de ciertas condiciones sociales.²⁶

²⁵ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

²⁶ R. Piglia, “La ficción paranoica”, en *La forma inicial*, pp. 151-152. Para una visión más amplia de la teoría del género literario fuera de la visión de Piglia, véase Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo, 1985; Iuri Tiniánov, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (antolg.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1978, pp.85-88.

El argentino recurre a Jorge Luis Borges y Walter Benjamin para hablar de estas dos tradiciones que concentran las condiciones formales e histórico-sociales de la transformación de un género literario. Estos dos autores principales, que se oponen mutuamente desde cierta perspectiva, son con quienes Piglia dialoga sobre tal problema dentro del marco del policial. Veamos, pues, estas dos condiciones desde sus propios exponentes.

Para nuestro autor, Borges representa la postura teórica que interpreta una obra por medio de las condiciones formales de un género literario: piensa en la existencia de una forma literaria en tanto un sistema cerrado que existe *en y por sí mismo*; una estructura que posee historia propia.

Además, dice Borges, la obra depende del lector para existir:

Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.²⁷

Así, la historia de un género empieza a gestarse con los modos de lectura de un sujeto. Por lo tanto, el lector *forma* parte de la obra y, si ésta cambiara, sería consecuencia del lector, de los modos de lectura.

Para Benjamin, en cambio, la obra de arte (en la cual está incluida la obra literaria y, por ende, los géneros) coexistirá y se transformará siempre en un diálogo con los momentos históricos de su sociedad. No se habla de un sujeto lector, sino de una entidad masificada que da lectura a un texto y que exigirá de él algo concreto (sentidos, producción de obra, etc.). Asimismo, en tanto relación dialéctica, la obra devolverá sentido a su realidad: “El tratamiento dialéctico de esta cuestión [el debate de la relación forma-contenido de una obra] —y con esto entro propiamente en

²⁷ J. L. Borges, “El cuento policial”, en *Obras completas IV*, pp. 229-230.

materia— no puede hacer nada con la cosa estática aislada: una obra, una novela, un libro. Necesita insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales”²⁸. El alemán, por consiguiente, es el representante de una interpretación histórico-social de la literatura. Contrario a Borges, que ve a la forma literaria como un ente que existe por y desde su mismo sistema “libro”, Benjamin agrega al género literario el concepto de sociedad de masas: la obra se desarrolla por y a través de la circulación y nutrición de una colectividad social determinada.

Borges, mientras tanto, defiende al policial como una forma literaria ficticia e intelectual:

Tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual.²⁹

Este autor sostiene que la narrativa policial está dada por un relato quimérico, cuya característica principal es el genio de lo intelectual: los crímenes no son realistas, sino que fungirán únicamente como el motivo por el cual el detective, el genio razonador, pondrá a prueba su inteligencia. El lector, en todo caso, es parte del constructo de la obra que se maravilla por la erudita resolución.

Benjamin, en cambio, concibe a este género como una forma literaria que nació a partir de una estructura real-social. *Los crímenes de la rue Morgue* tiene como uno de sus componentes principales al periódico: “El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja aquí sobre la base de la inspección ocular, sino antes bien de los reportajes de la prensa diaria, constituyendo el armazón correspondiente al relato el análisis crítico de estos personajes”³⁰. A través de la prensa (un relato social), el personaje detective puede realizar su investigación y resolver el crimen. Con esta lectura,

²⁸ W. Benjamin, *El autor como productor*, trad. y presentación de Bolívar Echeverría, México, Editorial Ítaca, 2004, p. 23. Los corchetes son míos.

²⁹ J. L. Borges, “El cuento policial”, en *Obras completas IV*, p. 237.

³⁰ W. Benjamin, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, en *Obras I/2*, Madrid, Abada, 2012, p. 132.

Benjamin justifica su postura social: el género nace y se transforma a partir de los recursos puestos por la sociedad de masas.

Piglia retoma esta tensión entre condiciones formales (la tradición de Borges) e histórico-sociales (la tradición de Benjamin) para discutir la unidad de la obra y, por consiguiente, el cómo se transforma. No se trata de inclinarse por una u otra, sino de tomar a las dos como un complemento por el cual podremos leerla de una manera más completa. Tanto la forma y el contenido, factores reales y ficcionales, componentes intelectuales y propios de la sociedad, se irán entretejiendo para crear el estado del género (policial) en la ficción paranoica. Esto llevará al lector a preguntarse qué es verdadero o no, quién engaña. El lector duda (una primera fase de la paranoia).

Así, diría nuestro autor, cuando hablamos del policial debemos dar por supuesto que se trata de algo vivo, esto es, que cambia, que se transforma constantemente. “El origen de un género –dice Benjamin– es también su fin. En aquel texto, entonces, que da nacimiento a un género está todo lo que vendrá y está la obra maestra que es imposible de superar”³¹. Es decir, en los textos de Poe (que tanto para Benjamin, Borges y el propio Piglia son el origen del policial, aunque desde distintas perspectivas), hallaremos las pautas para la construcción de la ficción detectivesca. Sin embargo, esas mismas reglas son las que definen el camino que el género sigue en su inevitable modificación de fórmulas y tramas para que pueda subsistir a través de los años.

El policial clásico, el de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, tiene la característica, entre otras, del crimen resuelto por el *triunfo de la razón*; es un tratado del razonamiento lógico para solucionar un enigma, en este caso, quién asesinó. El acento narrativo recae en el cómo se desentraña el acertijo, más que en el por qué se cometió el crimen. Esto, por supuesto, quiere decir que la ley y la justicia se harán respetar y cumplir sin importar el motivo del

³¹ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

crimen, preservando, de tal modo, el orden jurídico de la sociedad burguesa (recordemos que la transgresión a la vida en el policial clásico acaece a sujetos de la clase alta o burguesa). No obstante, lo único que le importa al detective —el personaje designado para develar el enigma, razonador por excelencia— es probar su intelecto.

Otra característica vital para el policial clásico es su sistema de personajes-roles: un detective, un criminal y una víctima. Dichas figuras son inamovibles, pues se ubicaban categóricamente sólo en uno de los rubros (un detective siempre es sólo un detective, una víctima sólo una víctima, y un criminal sólo un criminal). Estos personajes formales protagonizan este tipo de narrativa, por consiguiente, el contenido está dado por las historias entramadas que contienen un enigma, el cual debe descifrar el investigador. Este contenido, para Piglia, sí tiene más que ver con su contexto, es decir, con la sociedad de masas que ve nacer al género. Sin embargo, en la actualidad éste ha cambiado, sentencia Piglia: el policial “ha trabajado con mayor autonomía respecto a sus propias leyes, porque ha crecido de un modo tal que ni siquiera hoy existe ya aquel mito de que la novela policial debía obedecer a ciertos criterios distintos. Sin embargo, mantiene, a veces de un modo fantasmático, las tres relaciones básicas: detective, asesino y víctima”³².

De este modo, el policial producido en el siglo XIX desemboca en nuevos registros, formulaciones, configuraciones, contenidos y circulaciones. En las primeras décadas del siglo pasado, aparecieron en Estados Unidos relatos policiales que resultaron novedosos para la trama clásica. Dashiell Hammett y Raymond Chandler pronto se posicionaron entre los escritores de un policial que reconfiguraba a la tradición canónica inglesa y la impregnaba de motivos sociales de su propia época. Factores socio-políticos (las guerras mundiales en Europa), socio-económicos (la caída de la Bolsa de Valores en Estados Unidos) y socio-culturales (la circulación de la novela del

³² R. Piglia, “La ficción paranoica”, en *La forma inicial*, p. 163.

oeste o de vaqueros) se mezclaron con los intereses de la literatura policial y permitieron la aparición de una nueva tradición: el género negro o la novela negra.

Si el policial clásico tiene como fundamentos la enunciación de un enigma, el triunfo de la razón y la legitimación del orden jurídico, el género negro cancela todo lo anterior: desde lo formal, la máxima figura del razonamiento, el detective, es un individuo con falta de inteligencia lógica (y si la posee, no le será útil). Por ende, tendrá que valerse de otros medios para “intentar” dilucidar un enigma pues, en la novela negra la justicia fracasa, no hay un castigo para el criminal porque el crimen nunca llega a una solución clara. Como parte del eje histórico-social, resulta imposible delimitar la figura del crimen-criminal (y si llegase a “resolverse” o atraparse a alguno, éste no contará con un castigo, ya que no habrá modo infalible de probarlo). Así, más que la enunciación de un acertijo, se narran o denuncian delitos, corrupción y asesinatos. De tal suerte, esta ficción se instala como una literatura más cercana a la realidad del lector (y del escritor), pues los motivos casi pesimistas del texto refieren a los horrores de nuestra vida cotidiana. *Grosso modo*, lo anterior tiene la siguiente correspondencia: policial clásico → tradición europea³³ / género negro → tradición norteamericana. Ricardo Piglia retoma esta oposición a lo largo de sus tratados y de su literatura para posicionarse en un punto determinado de la narrativa policial³⁴.

A través de este sendero, Piglia se abre camino para crear su literatura. Este contenido, las instituciones estatales como las más corruptas, la nula justicia y los crímenes al por mayor (“—En

³³ Dentro de los autores canónicos clásicos tenemos a Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y Edgar Allan Poe, a quienes incluimos dentro de *lo europeo* no por su lugar de nacimiento, sino por el tratamiento y la espacialidad de los acontecimientos narrados en sus historias.

³⁴ Más allá de su nacionalidad, como defensor de la literatura argentina es inevitable que se inserte en el gran sistema literario latinoamericano. Por esta razón, el trabajo de Piglia podría considerarse dentro de una adaptación más del policial: el latinoamericano, que es considerado una actualización de la novela negra. Al respecto, apunta Mempo Giardinelli: “[s]i el género negro moderno se define justamente por lo opuesto [al clásico] (por meterse en la realidad desde la literatura; por hacer de la realidad materia literaria) entonces ese género es apto para nosotros y casi diríamos que es obviamente natural: en América Latina no sólo hay poca confianza en la policía, sino que hay odio y rencor”. (M Giardinelli, *El género negro*, p. 65).

este país los que no están presos trabajan para la policía —dijo Renzi—. Incluidos los ladrones”³⁵.), es modelado por una estructura (forma) de género policial en donde encontraremos, al menos, un personaje rol, un detective, en la mayoría de los casos (o delincuentes, como en la novela *Plata quemada*), que nos guía a través de una realidad altamente corrompida. Es a partir de aquí que crea su propia formulación de policial, uno que necesita de la contaminación y la convivencia de géneros, discursos, formas, contenidos y narraciones para intentar dar cuenta de la brutal realidad contemporánea. Por ello, entenderemos cuando leemos en *Blanco nocturno* que:

*Habría que inventar un nuevo género policial, la ficción paranoica. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato.*³⁶

Este “nuevo policial”³⁷ (que es más cercano al género negro) refleja la paranoia del sujeto de la sociedad de masas. Este estado, además, se intensifica con la contaminación de otras formas literarias al interior de esta narrativa detectivesca (o victimista, siguiendo a Piglia). Desde luego, estas características las hallamos en *La ciudad ausente*: la corrupción, los asesinatos, la “falta de ley”, la desconfianza y más rodean a toda la novela, nos hacen dudar, entrar en paranoia. ¿Quién es realmente la víctima? ¿Y el criminal? ¿Qué está pasando en realidad? ¿Se puede hacer algo al respecto?

De esta manera, aunque el argentino teorizó muy poco sobre los géneros literarios populares más allá del policial, no por ello los excluimos de sus ejercicios creativos (pues su literatura también es fuente de teoría). En el caso de la novela que nos atañe, podremos advertir ciertos

³⁵ R. Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003. (Narrativas hispánicas). p. 17.

³⁶ R. Piglia, *Blanco Nocturno*, p. 284. Las cursivas son mías.

³⁷ ¿Hasta qué punto podemos hablar un “género policial nuevo”? Una de las ideas que Piglia recupera de Borges y Benjamin es la hipótesis de que en el nacimiento de un género subyace su propio fin. Por lo tanto, ¿no ya en las primeras narraciones policiales podemos encontrar de forma oculta los elementos que Piglia reconoce como propios de la ficción paranoica? ¿Qué tan nuevo puede ser un género desde esta tesis? Si tenemos que hablar de algo innovador, siempre será a partir de la tradición que le precede.

elementos ciencia ficcionales. Esto no quiere decir que el lector se enfrentará a una novela de ciencia ficción, sino a una policial que se nutre de los aspectos de aquélla: un texto cuyo dominante genérico es una trama detectivesca a la que están sometidos ciertos rasgos ciencia ficcionales, es decir, “en un mismo momento conviven distintos registros”³⁸.

En más de una ocasión, Piglia menciona las novelas *El hombre en el castillo*³⁹ (1962) y *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) del estadounidense Philip K. Dick como obras representativas de la ciencia ficción que le interesaban. Incluso refiere la adaptación cinematográfica de la segunda en *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott. Por supuesto, el interés del argentino recae en que “Philip Dick, que ha sido adscrito de una manera tradicional a la ciencia ficción, ha utilizado, sin embargo, fórmulas del género policial”⁴⁰.

Piglia está de acuerdo en que el nacimiento del policial se da con Poe a partir del siglo XIX, género que se ha desarrollado en la literatura y en el cine durante el último siglo, variando narrativamente hasta transformarse. La ciencia ficción, por otro lado, aunque más joven para algunos, tiene aproximadamente el mismo tiempo de aparición, variando apenas por unas décadas. Para entender el proyecto policial en convivencia con la ciencia ficción, también es importante situarla en su momento histórico de origen, pues éste nos arroja datos comparativos. Además, es interesante mencionar que los dos autores policiales clásicos más canónicos hasta nuestros días,

³⁸ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

³⁹ Encontramos este tipo de alusión en la primera clase grabada para TV “Borges, un escritor argentino” (ciclo de cuatro programas especiales de clases abiertas de Ricardo Piglia, en una producción conjunta entre la TV Pública y la Biblioteca Nacional de Argentina). En los temas que aquí importan, es interesante ver cómo Piglia también relaciona a Borges con Dick como lectores y productores de ciencia ficción. (Cristian M., *Borges por Piglia, clase 1*, 14 de septiembre, 2013, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=HIDhiNws71Y>>, consultado el 25 de julio de 2018, min. 00:16:05.)

⁴⁰ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, también incursionaron en el campo de los cuentos ciencia ficcionales.⁴¹

Si bien algunos pensadores agrupan a las utopías clásicas como precursoras del género, me parece que lo más correcto es pensar que “[p]ara que se desarrolle la ciencia-ficción es menester primero que se desarrolle la ciencia, que se popularice la ciencia, que se eleve al nivel técnico y cultural de un país”⁴². La ciencia ficción, lo mismo que el policial, es una forma literaria que nació *de* y se instauró *en* la sociedad moderna-burguesa. La revolución industrial de los siglos XVIII-XIX significó una “evolución” en las técnicas, máquinas y, por tanto, grandes avances científicos. A partir de este hecho histórico se empezó a gestar una transformación social que modificó no sólo sus modos de vivir, sino también su mentalidad. De tal manera, este es uno de los grandes acontecimientos que podremos ver reflejados en este tipo de literatura: “La novela de CF suele plantearse el problema de la Ciencia, de la Técnica; es decir que así, se sitúa más allá de la Ciencia y de la Técnica. [...] No discute jamás el valor de la Ciencia, lo más que puede hacer [...] es dudar de algunos de sus efectos”⁴³.

Asimismo, tenemos el detonante de la ciencia ficción: el horror. Estos “avances” tomaron un rumbo diferente; ya no vislumbraban “la mejoría”, como se pretendía, sino que empezaron a

⁴¹ En el caso de Poe, existe una antología reciente con los relatos y poemas que la crítica ha catalogado como de ciencia ficción: Edgar Allan Poe, *Relatos de ciencia ficción*, ed. e intro. de Julián Díez, trad. de Julio Cortázar y José Francisco Ruiz Casanova, España, Ediciones Cátedra, 2018, (Letras Populares). En cuanto a Conan Doyle, las novelas de este tipo más representativas son: *The Lost World* (1912), *The Poison Belt* (1913), *The Land of Mist* (1926).

⁴² Rafael Llopis, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 363-364. En 1926, Hugo Gernsback —inventor, empresario, editor y escritor considerado por muchos como “el padre de la ciencia ficción”— acuñó el término cuando lo incorporó a la portada de *Amazing Stories*, una de las revistas estadounidenses de narrativa especulativa más conocidas en los años veinte. A partir de ese momento, y con las características que la comunidad escritora, editora y lectora fue anexando, algunas obras del siglo XIX —como la de Julio Verne y Mary Shelley— han sido agrupadas aquí.

⁴³ Juan Ignacio Ferreras, *La novela de Ciencia Ficción. Interpretación de una novela marginal*, España, Siglo XXI de España Editores, s/f., p. 31.

suscitarse crisis de todo tipo: enfermedades, depresiones, guerras⁴⁴. El asombro y la maravilla que se había sentido ante los avances se convirtió en consternación y extrañamiento atroz. Desde esta perspectiva, el policial clásico que se volvió negro y la ciencia ficción tienen mucho en común: son narrativas marginales hijos de una misma época.

Cuando nos referimos a ambos géneros solemos atribuirlos a dos *formas* diferentes que, en tanto disímiles, evocan a elementos muy particulares. Si hablamos de policial, pensaremos en un asesinato: una víctima, un asesino y un detective que se encargará de resolver el crimen. Si pensamos en la ciencia ficción, lo más común es remitirnos a viajes espaciales, robots, androides o, en fin, a desarrollos científicos que de algún u otro modo ponen en jaque a la humanidad. Estos componentes son los que nos dan el bagaje necesario para identificar los tópicos que se replantean en *La ciudad ausente*, pues la importancia de la experimentación literaria en Piglia no es la construcción de grandes y complejas redes sintácticas, morfológicas o de neologismos, sino la reorientación de las fórmulas literarias previamente establecidas.⁴⁵ De este modo, el relato policial se transforma: las formas narrativas cambian cuando conviven dos (o más) registros literarios en un mismo nivel diegético.

¿Qué problemas de género literario encontramos en *La ciudad ausente*? Para intentar respondernos, es necesario establecer qué personajes nos dan cuenta de las dos formas literarias en la obra. Por lo tanto, ahora recorreremos aspectos de Junior, el detective y figura clave para el policial; y de Elena, la máquina, el papel fundamental para la ciencia ficción⁴⁶. Con su ayuda,

⁴⁴ La crisis económica de Wall Street en 1929, en Estados Unidos; las Guerras Mundiales; las grandes armas, los ejércitos, las masacres, la bomba nuclear, La Guerra Fría...

⁴⁵ Cfr. Patricia Salinas, “La ficción paranoica o la literatura como crimen (acerca de Ricardo Piglia)”, en *El avispero*, p. 12.

⁴⁶ Otro de los elementos de ciencia ficción rastreables en *La ciudad ausente* es la distopía lingüística que se plantea en el relato de “La isla” que proviene de la máquina (existe una isla en donde “el lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos. Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior. [...] Los ritmos son variables, a veces un idioma permanece

veremos cómo ambos elementos establecen una relación de convivencia al tiempo que transforman la visión clásica del género policial.

semanas, a veces un día.” (R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 121.)). En ella recordamos grandes obras del género que abordan el tema del lenguaje en relación con la espacialidad propia de las distopías de la ciencia ficción, en donde el lenguaje es un medio a partir del cual se puede (re)construir identidad, ejercer opresión o resistencia, permitir una memoria, ocasionar un olvido o acceder a la experiencia del mundo. Las más reconocidas serían *1984*, *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz*, *La naranja mecánica*, por mencionar algunas. ¿Se podría pensar el concepto de ficción paranoica desde la perspectiva de la teoría del lenguaje desarrollada en el relato de “La isla”?

Dado que el objetivo de esta tesis es tratar la ficción paranoica en relación con *La ciudad ausente*, y tal concepto se piensa a partir del género policial, tuve que declinar en profundizar en este tema, pues lo planteado en “La isla” no es una narración policial en sí misma —a diferencia de la máquina que aparece como un elemento imprescindible de analizar en relación con la línea narrativa policial de toda la novela—, sino que recuerda, más bien, a la ciencia ficción (e incluso a la teoría del lenguaje o a la lingüística a la que hace mención el relato). Esto, inclusive, detonaría trabajos de investigación futuros.

II. Elementos policiales y ciencia ficcionales en *La ciudad ausente*: el detective y la máquina

a) El elemento policial: Junior, el detective

Aunque Piglia usualmente teoriza a propósito del policial clásico, resulta interesante que en su producción narrativa no encontraremos fielmente este tipo de ejercicios (y si aparecen, como en el cuento “La loca y el relato del crimen”, el crimen “resuelto” no tiene castigo ante la justicia). Por consiguiente, hay que descubrir qué características policiales brinda la ficción paranoica, que es el “nuevo” estado del género para Piglia. Como ya hemos mencionado, el policial necesita, al menos, uno de los roles primarios y *La ciudad ausente* retiene, de forma clásica, a la triada: a simple vista identificamos una víctima (Elena-la máquina), un criminal (alguna instancia de poder político) y un detective (Junior). Aunque por el momento esta clasificación se sostiene por sí misma, ya que todo lector de la novela puede identificarlos, en un análisis posterior observaremos cómo estas figuras no son inamovibles; por supuesto, ello es consecuencia de los rasgos paranoicos de la novela.

Igualmente, hemos visto que el argentino refiere al detective como el actor que hace posible al policial: “la clave es que Poe ha inventado una nueva figura y de ese modo ha inventado un género. La invención del detective es la clave del género”⁴⁷. En consecuencia, se vuelve imperante revisar este personaje en *La ciudad ausente*, dado que es el principal agente que fija a la novela dentro de este tipo de discursos literarios. A través de él, entonces, podremos observar cómo funciona una parte de la ficción paranoica en esta obra.

⁴⁷ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, p. 71.

Junior aparece como el personaje principal de la novela, porque a través de él conocemos la historia que encierra a *La ciudad ausente*: existe una máquina que cuenta relatos (delatores) y que, por algún motivo, alguna entidad de poder (Estado) la quiere desconectar. Pero ¿quién es Junior y qué papel desempeña en la historia? En primera instancia, es un periodista que, improvisadamente, se manifiesta como un detective, alguien que sigue, lee, escucha, busca e investiga. Por supuesto, estas características son fácilmente asequibles a cualquier configuración decimonónica, por lo que no queda claro cuál es el rasgo distintivo de este sujeto desde la perspectiva de la ficción paranoica.

Narradores y teóricos del género como Poe, Todorov, Boileau-Narcejac, Bioy Casares, Borges, y el propio Piglia se encargan de enumerar aquellas cualidades que todo buen detective debe poseer: ser un hombre culto cuya única pasión es la investigación. Célibe, soltero, solitario. Extravagante, asocial, anti-institucionalista. Libre, marginal del sistema económico. La figura misma del razonador. Estos son los rasgos que definen al caballero Dupin, de su forma clásica en la novela de enigma; sin embargo, la definición de este personaje ha avanzado junto con las modificaciones del género, por ende, es posible señalar su reinterpretación o reapropiación.

En contraste con su primera estructuración (el caballero Dupin o Sherlock Holmes), Piglia enumera que el detective de la novela negra⁴⁸ es un hombre de acción, de práctica. Se caracteriza por ser un profesional al que le pagan sus servicios de investigación, siendo, de tal modo, un mediador entre la cultura de masas y la alta cultura. Sobre todo, hace énfasis en dos consideraciones: es un *loser*. Piglia anota:

En la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su

⁴⁸ Piglia profundiza sobre el tema en “Lectores imaginarios” de *El último lector*.

investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.⁴⁹

Mientras el detective clásico estaba dotado de gran inteligencia lógica y por ello era superior a los demás —lograba ver lo que nadie más podía tanto en las pistas como en la sociedad—, el de la novela negra tiene una vista panorámica de la situación criminal de su entorno al ser un “perdedor”: “el detective debe ser un *loser*. El perdedor, el que no entra en el juego, es el único que conserva la decencia y la lucidez. Ser un *loser* es la condición para ver lo que triunfadores no ven”⁵⁰. Dicho de otro modo, alguien que de un modo deliberado o intencional se sitúa fuera del engranaje social del éxito, un *outsider*.

En este punto donde ambas figuras detectivescas parecen opuestas, es importante señalar que existen cualidades que apenas o nunca varían en la transición del género policial: este tipo de personaje aparece siempre como un ser solitario, soltero, marginal; es decir, nunca se aparta de la libertad e independencia, pues esta autonomía le permite realizar su trabajo sin mayores contratiempos personales (tanto emocionales como prácticos).

Ahora bien, si comparamos estos dos tipos, uno tan contrario al otro en la mayoría de sus características, nos daremos cuenta de que Junior, aunque periodista en esencia, oscila entre los dos momentos del policial (clásico y negro). Repasemos cuáles son los rasgos que convierten a Junior en detective, ya que éstos nos servirán para reflexionar su condición dentro del mismo género y qué rasgos de la ficción paranoica imperan en él.

1. Origen viajero de Junior.

Lo primero de lo que se entera el lector es que Junior (Miguel Mac Kensey) es hijo de ingleses, exiliados (“viajeros ingleses, solitarios, casi invisibles”⁵¹). Gran peculiaridad, la inauguración de

⁴⁹ R. Piglia, “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*, p. 60.

⁵⁰ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, p. 87.

⁵¹ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 9.

la obra nos dice mucho del personaje en cuanto al policial: es un primogénito de la tradición inglesa. Esto es un aspecto importante; Borges afirma: “El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo ‘extraño’, porque para el criollo lo son”⁵². Así, Junior recalca en todo momento ese “extraño apetito de aventuras”, aunque no tanto ese “extraño apetito de legalidad”. El primero lo llevó a viajar, “decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses. Cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban a sus familias y sus conocidos para recorrer los territorios donde todavía no había llegado la revolución industrial”⁵³.

No obstante, en tanto “descendiente” que vivió y se crió fuera de Inglaterra, no es un “inglés puro” de nacionalidad o cultura, ni en la imagen colectiva que se tiene del británico culto y pulcro; por ello, ese “extraño apetito de aventuras y legalidad” es el que orilla a Junior a convertirse en un detective en busca de la respuesta de quién es la máquina. Esta actitud está doblemente marcada por su progenitor; su padre, “según Renzi, había sido uno de esos ingenieros fracasados a los que mandaban desde Londres para vigilar el embarque de ganado en los trenes”⁵⁴. Más trascendente, “[e]l padre de Junior era como Junior, un delirante y un acomplejado”⁵⁵.

El exilio del padre, en primera instancia, no ocurre por problemas políticos, sino por fallar a lo que podría significar ser un buen inglés: exitoso. Un profesionalista, en sus términos, no puede ser sinónimo de fracaso; si resulta serlo, entonces deberá *re-formar-se* (en este caso, se refleja en un cambio de labores e incluso de país). El exilio, que se define como una

⁵² J. L. Borges, “Leyes de la narración policial” en *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, p. 36.

⁵³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 9.

⁵⁴ R. Piglia, *ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

“[e]xpatriación, generalmente por motivos políticos”⁵⁶, es un castigo por faltar a *lo inglés*, algo que, inevitablemente, Junior hereda.

Con lo anterior, nos enteramos de que la ficción policial en el detective no corresponde a su connotación clásica, sino a un segundo periodo del género que se consideró como “degradado”⁵⁷ por mucho tiempo. Sin embargo, Junior, que “trataba de mirar todo con los ojos de un viajero inglés del siglo XIX”⁵⁸, en modo nostálgico, rinde homenaje al investigador británico. Trataba de observar todo con los ojos de un viajero inglés en un mundo que ya no era de esa época. Por ende, Junior podría considerarse un detective más clásico, en un escenario que lo niega, que no le permite desempeñar sus funciones.⁵⁹

2. La independencia de Junior y el móvil de su actitud detectivesca.

Junior es un “abandonado”. Por una parte, su madre, una chilena, escapó a Barcelona con la niña menor de la familia. Su padre inglés, por otra, aunque vivió con él unos años, fue asesinado en el campo. Asimismo, cuando Junior tuvo su propia familia, su esposa se llevó a su hija y se marcharon de su lado. Ello se traduce en un desapego familiar en el personaje.

Tampoco pertenece a una institución de carácter estatal o privada y no tiene un hogar fijo: vive en hoteles. O bien, como se ve, su “hogar” es la ciudad: cuando su esposa e hija lo

⁵⁶ RAE, “exilio”, consultado el 10 de octubre de 2018, <<https://dle.rae.es/?w=exilio>>.

⁵⁷ El mismo Borges, dice: “Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre.” (J. L. Borges, “El cuento policial”, en *Obras completas IV*, p. 235.)

⁵⁸ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 10.

⁵⁹ En consecuencia, Junior oscila entre dos tradiciones literarias del policial, una convivencia más en el gran tema del problema del género literario que establece la ficción paranoica. En esta novela, hallamos los dos registros en boga hasta 1992, año en que se publica la obra. Así, observamos que la convivencia de género se da, también, entre dos constructos muy diferentes del mismo policial. La ficción paranoica deja un sentimiento de frustración: Junior no termina de ser un detective clásico porque su entorno se le contrapone.

abandonaron, “Junior vendió todo lo que le quedaba en la casa y se dedicó a viajar”⁶⁰. Al estilo nómada, el protagonista se muestra como un individuo autónomo; no obstante, cabe destacar, mantiene en todo momento la nostalgia de su ascendencia inglesa. Esto, en gran medida, es lo que lo impulsa a transformarse en un detective: en uno de aquellos viajeros que “[v]ivían en hoteles y escribían sus crónicas y mantenían relaciones sarcásticas con los gobernadores del lugar”⁶¹.

Por otro lado, Junior no tiene la habilidad del razonamiento lógico ni, mucho menos, querrá resolver un enigma sólo por el placer de desentrañarlo. Empero, cuenta con la intuición necesaria para recorrer la ciudad en busca de las pistas que desenmarañen el caso que tiene delante: qué es la máquina, dónde se encuentra, quién(es) y por qué la quieren desactivar. Dicha característica suple su falta de intelecto. No obstante, esto no es suficiente para que él logre explicar lo que acontece. Únicamente se ocupa de ir tras los rastros de historias fragmentadas.⁶²

Impulsado de nuevo por cierta melancolía y por necesidad, Junior se asume como un asalariado más en la sociedad: una vez que se quedó sin recursos económicos para vivir, decide trabajar como periodista en el diario *El Mundo* —otro rasgo más de su evocación a lo inglés: “solitarios y casi invisibles, [los ingleses] habían inventado el periodismo moderno porque habían dejado atrás sus historias personales”⁶³.

De este modo, su actividad periodística es la que lo lleva, intuitivamente, al seguimiento e investigación del caso de la máquina del Museo. Por ende, el móvil es el dinero, aunque no en sí mismo, pues, en cuanto asalariado, es su medio de subsistencia: “Cuando la plata de lo que había

⁶⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 9.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Entonces el lector tiene gran parte de la tarea de reunir los datos y completar la historia. Volveré a este punto, sobre todo, en el siguiente capítulo.

⁶³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 9.

vendido le empezó a escasear, se volvió a Buenos Aires y fue a buscar trabajo en *El Mundo*”⁶⁴. El dinero, es otra característica que aleja del policial clásico a *La ciudad ausente*. Escribe Piglia:

Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los *hard-boiled* norteamericanos esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la «decencia», la incorruptibilidad. Por lo demás, se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopía.⁶⁵

Junior trabaja para vivir. Su trabajo es el periodismo y éste lo hizo detective, aunque, de hecho, no se propuso serlo: fue su vida azarosa (instintiva), la de un aventurero, la que lo arrojó ahí. El ser nómada, un viajero independiente, se vuelve algo necesario para no crear apegos y, así, poder desempeñar su ocupación libremente, con “decencia e incorruptibilidad”. De tal suerte,

A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él sólo 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.⁶⁶

Podríamos decir que su actividad detectivesca se mueve entre obtener dinero para ganarse la vida y el poder conservar su libertad, aunque no es claro si ese es su único móvil. El lector puede atisbar los dejos de curiosidad e intriga en el personaje, de nuevo el viajero inglés y su “apetito de aventura” ante los extraños acontecimientos.

3. Observación vs acción: el agente Junior.

Si el detective clásico se caracteriza por la dilucidación de un caso a través de la observación casi estática de los hechos, el investigador privado se opone a la quietud pues, en muchos sentidos,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, p. 87.

⁶⁶ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 10.

“permite plantear un debate sobre el letrado y está ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción”⁶⁷. Es decir, el paso del personaje culto, pasivo y deductivo, al no culto (o no *tan* culto o un culto incomprendido), activo y no metódico.

Por ello, el paso de la observación a la acción del detective ocurre al transformarse la sociedad (dentro y fuera del texto) en donde éste yace inscrito: el movimiento de una sociedad moderna que celebra el auge de la ciencia, a una en donde los crímenes forman parte de una red de corrupción tan compleja que es inútil siquiera intentar descifrarlos, pues tal vez no haya un (solo) porqué de ellos. Así, refiere el argentino: “El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen. Todo está corrompido y la sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla”⁶⁸.

Recordemos que uno de los postulados de la ficción paranoica es el entretreído de los elementos literarios con los principios “extraliterarios”; por consiguiente, dice Piglia: “Los géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad. Y en este caso vimos la inseguridad, la amenaza, el delito, la presencia inquietante de las masas, de los posibles agresores. Y ese es un poco el sentido del título del seminario: «la ficción paranoica»”⁶⁹.

Contrario al detective de la novela de enigma que soluciona el acertijo del crimen mediante el razonamiento lógico, casi sin moverse, Junior se muestra a lo largo de la novela como un hombre de práctica: viaja dentro y fuera de la ciudad en busca de información, pistas y narraciones de la máquina. Los personajes que aparecen a su alrededor siempre pertenecen a un nuevo lugar visitado. De tal manera, conocemos las instalaciones de *El Mundo*, hoteles, el Museo, un café, una tienda

⁶⁷ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, p. 78.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁹ R. Piglia, “La ficción paranoica” en *La forma inicial*, p. 152.

subversiva, incluso un pueblo y las mismas narraciones para intentar encontrar una respuesta.

Anota Edgardo H. Berg:

Junior o Mac(edonio) 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 las galerías o pasillos de los subtes. En ese callejeo por una ciudad desconocida, cualquiera 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 describen direcciones, trazan los caminos de orientación sobre una trama fracturada y siempre diferida.⁷⁰

Junior es un agente, necesita del movimiento y la acción para vislumbrar a la máquina, por qué existe y por qué la quieren desconectar. Él no posee carácter deductivo, sino la intuición, característica que lo acerca al detective clásico, cuyo entorno, nuevamente, lo arrastra hacia los rasgos de la novela negra. Por ello, Junior va siguiendo a los personajes, a las calles, a las narraciones, para reconstruir la historia de Elena, la máquina: “Tenía que usar a los informantes que encontraba. No había muchas opciones. Se estabas moviendo a ciegas”⁷¹, “tenía que confiar en la suerte”⁷².

b) El elemento ciencia ficcional: Elena, la máquina

Como Ricardo Piglia no abordó a profundidad el tema de la ciencia ficción ni en su obra narrativa ni en sus textos teóricos, nuestro deber es seguir pistas alusivas en entrevistas y en esta obra, *La ciudad ausente*, para intentar reconstruir la lectura que el argentino dio a tan afamado y comercializado género. ¿Por qué le atrajo? ¿Por qué utilizarlo en convivencia con el policial? En el apartado anterior, bosquejé una aproximación a la ciencia ficción y los elementos que lo

⁷⁰ Edgardo H. Berg, “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanérica*, Año 25, No. 75, Dic., 1996, consultado el 10 de agosto de 2017, <<http://www.jstor.org/stable/20539949>>, p. 41.

⁷¹ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 93.

asemejan y diferencian del policial, lo cual es importante para comprender los problemas que le interesan resaltar en la ficción paranoica.

En *La ciudad ausente* encontramos el personaje prototípico por excelencia del policial para Piglia, el detective, pero también hallaremos una de las construcciones más importantes de la ciencia ficción: la máquina. Esta figura, inscribe el investigador Javier Lorca,

es representada por la CF como canal o medio de potenciación de facultades motrices y sensoriales del humano [...]. Las nuevas habilidades implican cierta extensión corporal, mecánica primero. Más fuerza, más movimiento y, en consecuencia, más conocimiento, más producción. Mayor capacidad de transportarse y comunicarse, mayor capacidad de percibir, de conocer y verificar saberes, capacidad de incidir sobre el medio, de construir y destruir más allá de las limitaciones que hasta entonces regían a los individuos y a las sociedades, a los cuerpos y a los grupos humanos.⁷³

Conforme a ello, la máquina es un elemento que “crea y recrea constantemente universos totalitarios a los que hay que combatir, universos en los que subsiste o renace el esclavismo, la dominación del hombre por medio de la técnica”⁷⁴, apunta Juan Ignacio Ferreras. Aquí es donde podemos empezar a catalogar la máquina de *La ciudad ausente*, Elena, quien se encuentra siempre en convivencia diegética con Junior. Los rasgos que ofrezco, considero, son los más relevantes para situarla dentro de la preocupación de la ficción paranoica en la novela.

1. La mecanización de Elena

Elena nos narra su propio proceso de creación, el cual es una consecuencia del dominio del hombre a partir de la técnica. En el momento en que Elena “se transformó” en máquina, la técnica dio un salto más en el “progreso”. Cuando en el relato de los “Nudos blancos” se narra el angustioso y horroroso procedimiento de su transmutación, al mismo tiempo da cuenta que aquellos que lo realizan, una institución clínica subordinada al Estado, tienen el poder sobre la mente de las

⁷³ Javier Lorca, *Historia de la ciencia ficción. Y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 32.

⁷⁴ J. I. Ferreras, *La novela de Ciencia Ficción. Interpretación de una novela marginal*, p. 44.

personas, éste es el que produce mecanismos de control mental sobre los hombres. Cuando el proceso comienza, Elena “[e]staba asustada. [...] parecían saber más sobre ella que ella misma”⁷⁵. En esta situación, la ambigüedad opera, el lector no sabe si esas alucinaciones son reales porque el personaje no tiene lúcidos sus pensamientos, y, mucho menos, la autoridad de control deja claras sus intenciones:

—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.⁷⁶

¿Cuál es el papel que desempeña la máquina en *La ciudad ausente* desde la perspectiva de la ciencia ficción? ¿Su fin es la perpetuación del dominio y opresión estatal en una sociedad decadente? Este aparato narra historias reales: barbarie social y crímenes estatales (esto incluye su propia historia “personal”). Esto es, historias peligrosas para el orden político vigente. De ahí que la quieran desactivar, destruir o aislar: “—Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar. No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo. Un sistema que es pura energía”⁷⁷.

La mecanización de Elena en *La ciudad ausente* fluctúa entre la posibilidad de la opresión y la liberación⁷⁸. Por un lado, es un mecanismo opresor por el simple hecho de que provocó la muerte de su vida humana, porque muestra que a través de la técnica y la tecnología se puede refinar el dominio estatal sobre los individuos. Por otro, en alguna medida, ofrece la posibilidad de

⁷⁵ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 73.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸ Este aspecto aparecerá en el capítulo siguiente dedicado al *complot*. Veremos que la posibilidad de la opresión y de la liberación se da en dos momentos: en la conformación de la máquina como elemento de ciencia ficción, y en las narraciones conspiratorias que produce.

resistencia y liberación del sistema de dominio en el que se encuentra al narrar y denunciar los horrores que vivió y conocía, trasmitiéndolos y expandiéndolos a los demás (Junior, en tal caso, es el encargado de ir recopilando la información de las historias, las cuales trazan la ruta para que el lector conozca la historia).

2. Libertad y resistencia en Elena-máquina

A diferencia del detective, cuya existencia denota la libertad y autonomía para fungir con su rol de investigador, la máquina muestra la cancelación de estos adjetivos: ella es la negación de una vida independiente. Prueba de esto reside en su mismo proceso de producción: era una persona que sufría de alucinaciones en las que estaba involucrado su amado, un tal Macedonio⁷⁹, según pensaba; tenía alguna conciencia de que había sido intervenida y de que no era dueña de sí misma. A partir de lo anterior, es recluida en la Clínica y convertida en un artefacto contra su voluntad. En resumen, fue despojada de su libertad física y mental, y, a través de ello, fue maquinizada:

Elena se internó con el doble propósito de hacer una investigación y de 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

⁷⁹ Un rasgo que Piglia frecuenta en sus obras es la intertextualidad. En este caso, es evidente la referencia a Macedonio Fernández, su esposa Elena y su obra *Museo de la novela de la Eterna*. Esto es, el personaje “Macedonio” que aparece en *La ciudad ausente* remite directamente al escritor argentino que vivió su plenitud literaria a principios del siglo XX. La ficción paranoica juega con los sentidos de realidad y ficción de éste como persona(je), quien crea a la máquina para perpetuar a su amada a través del arte. De este modo, la disquisición del artefacto creador de narraciones metafórica la crisis del genio creativo que sufrió cuando su pareja feneció. Pero, sobre todo, representa la búsqueda del lenguaje (experiencia) que extravió con el deceso. Ricardo Piglia ve en esto todo un asunto propio de la filosofía y la literatura.

En “Notas sobre Macedonio en un diario”, unas pequeñas reflexiones de *Museo de la novela de la Eterna* que aparece en *Formas breves*, Piglia expresa: “El amor como cliché narrativo. En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida, desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en *El Aleph* de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente, varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en un «museo» fantástico y filosófico.” (R. Piglia, “Notas sobre Macedonio en un diario”, en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 25). En este sentido, un tema interesante por tratar, pero que se aleja de lo estipulado por la ficción paranoica, es la construcción del Museo en *La ciudad ausente*.

había incorporado a un aparato que transmitía sus pensamientos. Era eterna y era desdichada. (No hay una cosa sin la otra.)⁸⁰

Estos dos factores son claves para recrear el carácter paranoico del personaje, pues en todo momento existe la ambivalencia del control físico y mental de Elena-máquina. Ni el narrador ni el lector pueden asir completamente a dicha entidad, porque su misma conciencia no tiene claro qué o quién es (aunque más adelante aparecen conjeturas de Junior).

Además, sabemos del robo de la libertad de Elena cuando nos vamos enterando de la “vida” que lleva como un aparato: su confinamiento y exhibición en el Museo es una forma de revocar su (co)existencia con las historias que hace circular por la ciudad:

Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos.⁸¹

Así pues, al ser un artefacto, está encerrada en un cuarto de Museo, fuera de la sociedad, sin poder moverse, dependiendo de los “cuidados” y de la “compañía” de Fuyita, el vigilante del lugar. Esto representa, evidentemente, su reclusión. A pesar de ello, Elena-máquina busca hacerse de libertad y cierta reivindicación social a través de sus relatos cada vez más comprometedores y numerosos, ya que gracias a ella se dejan en entredicho algunas movilizaciones subalternas, con lo cual, salen a la luz contranarraciones de grupos de la resistencia (por eso también la quieren desactivar). Ejemplo de ello lo tenemos en Ana, una amiga de Junior que se mueve en la clandestinidad de la oposición al Estado.

⁸⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 67.

⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

Cuando Junior comienza a transitar entre las narraciones libertarias de la máquina que cada vez son más difíciles de seguir el rastro, el detective busca ayuda:

[Junior] Podía hablar con Ana. Ella lo iba a ayudar. [...] Tenía todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendía las cintas y los relatos originales. [...] Algunos sospechaban que la misma Ana tenía conexiones clandestinas con la máquina. Que distribuía los apócrifos y las falsas versiones y formaba parte de los grupos de contrainformación que vendían réplicas, copias hechas en laboratorios armados en garajes clandestinos del suburbio. Nunca le habían podido probar nada, pero la vigilaban y de vez en cuando le clausuraban el negocio. Querían intimidarla, pero ella seguía peleando.⁸²

Así, este caso demuestra la efectividad de las narraciones de Elena, convirtiéndose por momentos en la voz libertaria o la excusa que buscan algunas personas para rebelarse del control que el Estado va expandiendo en los ciudadanos de esta ciudad “ficcional”. Empero, esto sólo es una de las muchas ramas que tiene *La ciudad ausente* para desentrañar la incógnita policial: ¿qué es o quién es la máquina? Para descifrar esto, ella misma se abre paso en busca de su emancipación. La libertad de expresión que va construyendo en sus relatos es la que quieren reprimir.

3. El rol del personaje: ¿quién o qué es la máquina?

Si *La ciudad ausente* es una novela cuya dominante genérica es el policial, resulta conveniente pensar los roles de los personajes a partir de él. En tal caso, la máquina es el objeto de observación e investigación, a modo de policial clásico, del detective Junior; pero, sobre todo, es la unidad que rige su andar en la ciudad: la acción de la que hablamos con el género negro. El delito que aparentemente es el central, a saber, el asesinato y la maquinización de Elena, oculta, a su vez, crímenes de Estado en las narraciones. Por tanto, ella es la “víctima” que espera por la resolución de su caso, por su salvación de ser desconectada⁸³. ¿Quién la transmutó en tal estado y por qué? ¿Para qué la quieren aislar?

⁸² *Ibid.*, p. 102.

⁸³ Esta es una lectura básica y lineal respecto a los roles del género policial y su convivencia con la ciencia ficción; más adelante, empero, observaremos una dualidad significativa en los cambios de papeles que devienen de la

Así como el policial, también podemos encontrar varios subgéneros de la ciencia ficción, y dentro de ellos, localizamos distintos tipos de máquinas: del tiempo, para viajar al espacio, de destrucción masiva, transformación o mutación corporal, de control mental, de vigilancia. ¿A qué tipo nos enfrentamos en *La ciudad ausente*? Un aspecto interesante de esta figura pigliana en la novela son las múltiples alusiones a ella, todas distintas entre sí, las cuales no embonan muy bien con las imágenes prototípicas de la ciencia ficción norteamericana. ¿Qué clase de máquina es Elena? Para ello, el lector debe colaborar para reconstruirla:

Una máquina de traducir: “Primero había 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”⁸⁴. El relato que se introdujo era *William Wilson*⁸⁵ de Edgar Allan Poe. En este primer momento, el experimento inicial del artefacto estaba destinado a la *forma* más que al *contenido* del texto, a trasladar cierta representación lingüística a otra, y esto se ve con la siguiente fase de la máquina.

Una máquina transformadora de historias: *William Wilson*, el relato que debía traducir, salió de la máquina como una narración nueva, trans-formada:

El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. [...] 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.⁸⁶

Esto es, la máquina que se planeaban como traductora (de forma) fracasó. En su lugar, ella terminó por reconfigurar también el contenido de la obra. A partir de ahí, comenzó a interceptar narraciones

convivencia de los géneros y el entretrejado de forma y contenido, es decir, de la ficción paranoica. Por el momento, vale la pena mencionarlo y quedarnos en estas líneas para seguir definiendo el concepto *máquina* que Piglia recrea en esta novela.

⁸⁴ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 41.

⁸⁵ Recordemos que el relato de Poe tiene como uno de sus temas al doble (*doppelgänger*: el doble malvado). Así, el constructo del doble en la máquina se mueve entre la dualidad humana y maquinaria de Elena.

⁸⁶ R. Piglia, *La ciudad ausente*, pp. 41-42. Las cursivas son mías.

y modificarlas (siguió trasladando el contenido a nuevas formas) para crear los relatos que se exponen en el Museo y que circulan por la ciudad.

Una máquina de contar historias: la idea que le surge a Macedonio, la pareja de Elena y uno de los colaboradores de su mecanización, era perfeccionar el aparato para que distrajera a la gente en el campo con relatos: “Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo”⁸⁷. Así, pasó de contar historias, a ser un dispositivo de entretenimiento, el cual satisface las necesidades y los deseos de comunicación e interacción entre la comunidad⁸⁸.

Una máquina de “predicción”: cuando Junior publica las narraciones que le llegan a *El Mundo*, tanto los empleados como los lectores del periódico coinciden en que las notas parecen predecir lo que acontecerá: “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”⁸⁹. De ahí comienza la intriga por la máquina; a partir de aquí, ésta se involucra mucho más en la trama policial de la novela, pues, en tanto “predicción”, se vuelve una informante más del detective.

Una máquina denunciadora: la máquina, “fuera de control”, parece estar denunciando los crímenes de la sociedad que la vio nacer, pero también los que se cometieron para crearla a ella:

Algo estaba fuera de control. Se había filtrado una serie de datos inesperados, como si los archivos estuvieran abiertos. O revelaba secretos porque a lo mejor ni los conocía, pero daba señales de querer decir otra cosa distinta de la que todos esperaban. Habían empezado a entrar datos sobre el

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁸ Cabe recalcar, una vez más, la oscilación de la máquina pigliana entre la posibilidad de la opresión y la de la liberación: nótese la nominación “máquina transformadora de historias” contra “máquina de contar historias”. Con estas concepciones, a Elena la catalogan como peligro, pero también como una posible fuga del entretenimiento de la gente más vulnerable, la del campo.

⁸⁹ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 10.

Museo y sobre la construcción. Estaba diciendo algo sobre su propio estado. No contaba su historia, pero permitía reconstruirla. De ahí que la quieran desconectar.⁹⁰

Condenada a no tener la cualidad del lenguaje humano, Elena-máquina sólo puede narrar y repetir sus relatos, contando siempre lo mismo, aunque de formas distintas.⁹¹

Una máquina mujer: ¿Fue humana? ¿Dejó de serlo? “Hay una mujer en una lata que es novia del gordo Saurio. [...] Está conectada; ni ella lo sabe”⁹²; antes de su maquinización, un objeto artificial creado por el hombre, tuvo vida humana, fue una mujer y estuvo casada. Cuando murió, Macedonio, su amado, “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”⁹³. En tal contexto, comprenderemos las consecuencias paranoicas en la mujer-máquina, al no saber qué o quién es. Elena se muestra siempre como una entidad delirante. ¿Cuál es la razón de su existencia?:

A veces me confundo, creo que estoy en el hospital. Pienso y pienso y veo un pasillo, en la memoria, y después otro, me llevaban en la camilla y yo veía las luces en el techo y los azulejos blancos de las paredes. Él jamás pensó que se iba a ir y que yo me quedaría perdida aquí, una mujer en una cama de hospital, atada con correas de goma a este respaldo, las muñecas alzadas sobre la cabeza, encadenada. Loca, me dijo, perdida, ese murmullo es el amor, la voz de la mujer que cuenta lo que ha visto, la pantalla blanca como una sábana, no puedo parar sin que se pare la vida, veo lo que digo, ahora está ahí, me dice lo que quiero escuchar. He sido lo que he sido, una loca argentina a la que han dejado sola, ahora, abandonada para siempre.⁹⁴

Estas descripciones de la máquina que obtenemos a través del detective, algunos personajes, las narraciones y Elena misma, nos hablan del carácter intuitivo que tanto Junior como el lector deben

⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁹¹ Algo parecido encontramos en el cuento, “La loca y el relato del crimen”, donde una mujer loca repite una serie de oraciones aparentemente inconexas; Emilio Renzi, lingüista, periodista y detective, logra unir los cabos sueltos para encontrar la respuesta de un crimen. Este ambiente, la loca y su lenguaje incomprensible, la frustración por no entender el mensaje y por la nula cooperación de la justicia, es una constante pigliana: la máquina denunciadora, el ambiente paranoico, son la vía para descubrir el enigma en *La ciudad ausente*.

⁹² R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 14.

⁹³ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 163.

seguir para dar cuenta de ella, pues, como se puede observar, no existe una sola definición para ésta. De hecho, su verdadero origen es irreconocible. De tal modo, es el andar entre diálogos, narraciones y lugares de la ciudad lo que nos permite comprender la entidad desconocida a la que nos enfrentamos. El lector, en este sentido, participa como un detective más⁹⁵.

Los puntos de descripción y análisis que propuse para los personajes que nos incumben, detective y máquina, son nuestro primer acercamiento para entender quiénes son y cuál es su vinculación. De tal modo, con base en este análisis, se va develando cómo un género contamina a otro. Esto es, dónde hay situaciones de convivencia entre distintas formas literarias en *La ciudad ausente*.

⁹⁵ Incluso, podríamos pensar al lector como el detective principal y a Junior como su ayudante, pues éste sólo conoce una parte de la historia. Al ser guía de la lectura, este último es quien se encarga de reconstruir las pistas para comprender la historia de la máquina y cómo se relacionan todos los personajes. Una conexión como Sherlock (lector) y Watson (Junior). Este punto merece un análisis a profundidad, por lo que lo retomaré en el siguiente capítulo.

III. Los roles policiales se trastocan

En lo anterior, de manera muy general, observamos que el detective y la máquina son dos figuras narrativas y sociales, la primera del policial y la segunda de la ciencia ficción. Esto resume las condiciones tradicionales por las que se concibe un género literario y que Piglia retoma: ambos personajes son, a la vez, forma y contenido. En tanto elementos formales, el detective y la máquina son estructuras sin las cuales el policial o la ciencia ficción no pueden definirse; en cuanto a contenido, los dos personifican componentes de la sociedad moderna. Así, esto representa la coexistencia y el entretrejimiento de ficción y realidad dentro de la obra, lo cual trabaja la ficción paranoica desde la perspectiva del problema del género literario.

También quedó asentado que los roles de los personajes de *La ciudad ausente* quedan conformados por la base policial de la novela: Junior es el detective explícito de la historia; Elena, la máquina, una “víctima” que “espera” resolución a su caso. Sin embargo, en lo siguiente, veremos que la convivencia de elementos policiales y ciencia ficcionales desemboca en una inminente transformación de los papeles que quedaron expuestos en estas líneas y, por lo tanto, una reconfiguración del género mismo. Me ocuparé de mostrar cómo interactúan estos personajes para ejemplificar otros momentos de la ficción paranoica: analizaremos cómo es que Junior, bajo ciertas ópticas, puede ser interpretado de forma delirante, llegando a ocupar el puesto tanto de “criminal” como de “víctima”. Lo mismo sucede con la máquina, que no sólo es posible concebirla como esta última. Cabe señalar que esta exposición no es algo que el propio Piglia sostiene con respecto al policial, pues él piensa que no hay relato de este género sin la tripartición del detective/ criminal/ víctima, aún cuando sí acepta la posibilidad de que falte alguno de ellos. Es decir, no pone en

entredicho la inmutabilidad de las figuras. Contrario a esto, y desde la propia ficción paranoica y *La ciudad ausente*, propongo que es posible establecer una suerte de ambigüedad en éstas.

En primer lugar, el detective de esta novela se construye a través de la combinación de la tradición borgeana y benjaminiana. Éste es un elemento formal que edificó un género literario particular, donde, según Borges, “en una época bastante caótica de la literatura, el rigor lógico fue salvado por el cuento policial, ya que un cuento policial es un cuento intelectual; es decir, el cuento que tiene principio, medio y fin, en el que nada es inexplicable. De modo que hay una satisfacción de la lógica en los cuentos policiales”⁹⁶. Sin embargo, la estructura del detective también surge en un determinado contexto histórico-social, el cual está marcado por el avance de las ciencias a través del pensamiento racional, pero, a su vez, por la emergencia de una sociedad de masas que puso en jaque la individualización del sujeto, cuyo uno de sus efectos es la defensa de la propiedad privada: “El contenido social originario de la historia detectivesca es la disipación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad”⁹⁷, refiere Benjamin.

Con base en el entrecruzamiento del aspecto formal y social del detective en *La ciudad ausente*, el rol de Junior no sólo oscila entre una figura clásica y negra, sino que, además, fluctúa entre el papel de víctima o, incluso, criminal. En otras palabras, la ficción paranoica ocasiona un debilitamiento entre las esferas estructurales de la novela policial, en este caso, de la obra que nos compete.

Por un lado, podemos analizarlo como “víctima” desde, al menos, tres situaciones. La primera es a partir de su propia historia personal: es un hijo de fracasados y exiliados, por lo que no podrá escapar de una vida frustrada. No es inglés, no tiene profesión ni familia, porque, a pesar

⁹⁶ J. L. Borges, “El cuento policial”, entrevista con Osvaldo Ferrari, en *En diálogo I*, México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 184.

⁹⁷ W. Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras I/2*, p. 131.

de haberla tenido en algún momento, fue arrojado de ella: “su mujer lo dejó y se fue a vivir con su hija a Barcelona”⁹⁸. Desde otro enfoque, Junior es víctima de las narraciones que produce la máquina: éstas “lo utilizan” para circular, para intentar salvarse de su destrucción o como un medio de autoconservación. Éste, en principio, no es un detective: “Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina”⁹⁹, o ellas lo dominaban. Se vuelve tal cuando le empiezan a llegar las grabaciones y desde que la mujer de Fuyita lo incita a buscar la máquina que quieren desactivar (como mencioné, no existe un móvil claro detrás de su actividad detectivesca). Por último, en el fondo, su victimización se origina en formar parte de una sociedad violenta, corrompida, sin aparente posibilidad de reivindicación ni de una vida digna (en este sentido, todo individuo exiliado o perteneciente al Estado, puede ser considerado víctima del sistema opresor).

Desde otra perspectiva, la actividad de Junior también puede vincularse con una actitud criminal, aunque no de un asesino propiamente. Es decir, no es que haya cometido un homicidio, condición única para ser llamado criminal en el policial clásico. Más bien, al seguir el caso de la máquina de narraciones, a quien el Estado persigue, y al redactar las notas periodísticas que circulan por la ciudad, puede ser visto como cómplice de un complot político organizado alrededor de la existencia de la máquina, cuya imagen pone en peligro a una instancia de Poder. Por consiguiente, el detective pasa a ser un fugitivo de la “justicia estatal”, es un criminal para el Estado: “Junior ya estaba fichado y no podía esperar ninguna protección legal. Mejor no avisar que iba a verla [a Ana, perteneciente a la corriente revolucionaria], prefería moverse libre mientras pudiera”¹⁰⁰.

⁹⁸ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 9.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.102. Lo que está entre corchetes es mío.

Además, Junior es el primer filtro por el que pasan las narraciones de la máquina y, como tal, llega un momento en el que participa de la difusión clandestina de las mismas. Fuyita, el guardia del artefacto, lo involucra directamente. Él le dice: “–Le tengo un material y me gustaría que usted lo analice, señor Junior. El diario debe mantener la reserva hasta que nosotros le indiquemos el momento en que la información se debe publicar. ¿Me entiende?”¹⁰¹. En otras palabras, su labor periodística, aún cuando posee un talante de denuncia de un crimen, también pone en evidencia los mecanismos de control que subyacen en todo medio de comunicación, en este caso, con el diario *El Mundo*. La decisión de la publicidad de un relato nunca depende totalmente de su autor.

A su vez, Junior es el único que logra dar con el “crimen” que está detrás de las narraciones, sin hacer nada aparentemente para ejercer justicia¹⁰². Aunque su trabajo contribuya a la distribución de los hechos, nunca tiene por objetivo fungir como testigo del delito, a pesar de conocerlo más que los demás. Sobre esto, Piglia reflexiona:

El género policial tiene una raíz escéptica, ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado, hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio, el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar, el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir.¹⁰³

De hecho, al término de *La ciudad ausente*, Junior desaparece de escena al encontrar a Russo, uno de los creadores de la máquina, quien le cuenta la historia de Elena y su transformación. Ese “final” acaba por invisibilizarlo y silenciarlo¹⁰⁴. Entonces, él representa al hombre moderno en la sociedad de masas: todos somos potencialmente criminales en un mundo corrompido; cómplices al enterarnos de los crímenes e injusticias, y no hacer algo al respecto.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰² Debe recordarse que Junior no es un detective que se distinga por ser justiciero, sino que se mueve por curiosidad e intuiciones una vez adentrado en una red de relatos trazada por la máquina. Tampoco debe olvidarse que, por momentos, Junior se identifica como un personaje más cuya vida es narrada por la máquina. En consecuencia, él siempre aparece involucrado, de una u otra forma, en el crimen principal de la historia.

¹⁰³ R. Piglia, “Conversación en Princeton”, en *Crítica y ficción*, p. 208.

¹⁰⁴ La propuesta es que el lector se convierte en Junior. Retomaré este punto en el siguiente capítulo.

Por otra parte, es importante recapitular el simbolismo de la máquina en la ciencia ficción. La inserción de ésta como un personaje literario particularmente de dicho género surge gracias a los avances tecnológicos (muchos a partir de la imaginación colectiva¹⁰⁵) de una sociedad masificada que requería de la técnica para mejorar la vida de los individuos a través del conocimiento y dominio de la naturaleza. Asimov, gran representante del género, dice que éste constituye “la rama de la literatura que se ocupa de las respuestas humanas a los cambios efectuados al nivel de la ciencia y la tecnología”¹⁰⁶. Los artefactos, dispositivos o maquinarias se instauraron en la vida social cotidiana y en la literatura como una figura que cuestionaría, por un lado, las habilidades técnicas para perfeccionar las prácticas del sujeto en sociedad y, por otro, transformaría los relatos ficcionales a partir de su emergencia en un contexto social dado: la ciencia ficción, un género marginal, tiene en la máquina el elemento esencial con el cual se desarrollan diferentes maneras de narrar la realidad.

En efecto, la máquina simboliza aquel elemento formal en una narración que indica la presencia estructural del género de la ciencia ficción, por más mínima que ésta sea. Al mismo tiempo, toda historia que contenga tal componente señala a una determinada sociedad tecnificada. En el caso de *La ciudad ausente*, el papel de Elena, indudablemente nos remite a toda la cosmovisión de este género literario, cuya finalidad, en particular, es mostrarnos múltiples formas de acceder a la realidad, contar historias, y cuestionar el poder del hombre y el Estado. Así, desde una lectura policial (lineal) que nos atañe ocupa un lugar de víctima debido a su carácter humano,

¹⁰⁵ Como podría serlo la narrativa de Julio Verne, la cual contribuyó en el imaginario colectivo para la creación de varias máquinas y artefactos capaces de llevarnos, incluso, a la luna. Miquel Barceló, en su libro *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*, apunta: “En cualquier caso, la presencia continua de las máquinas es ya una constante en nuestras vidas de seres civilizados y la ciencia ficción no podía dejar de especular sobre ello, como, en realidad, siempre ha hecho sobre el posible futuro que nos aguarda”. (M. Barceló, *op. cit.*, España, Ediciones SB, 2015, p. 65)

¹⁰⁶ Issac Asimov, “¿Qué es la ciencia ficción?”, en *Ulûm. Historias de ciencia y pasión*, consultado el 08 de enero de 2019, <<https://ulum.es/que-es-la-ciencia-ficcion-escrito-por-issac-asimov/>>.

a su fragilidad física, mental y política.¹⁰⁷ Sin embargo, como Junior, su rol victimista se debilita al rozar con las fronteras del detective, el criminal y, en fin, con el movimiento de la sociedad de masas.

Entre otras cosas, Elena es una máquina de contar historias, las cuales están conectadas a una serie de crímenes, incluido el suyo. Por consiguiente, el material necesario para la investigación de su caso lo suministra ella misma y éste está conformado por múltiples narraciones que (re)interpretan la realidad de diversas maneras, crea y recrea los datos del mundo fáctico. No obstante, todas ellas están conectadas a un crimen en común, su transformación:

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 de variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende en la 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.¹⁰⁸

Esto no sólo quiere decir que proporciona la materia prima para investigar el delito, sino que, al interpretarla y producirla, hace posible la actividad detectivesca y la resolución de su propio enigma. Desde otra perspectiva, el detective es una creación narrativa de la máquina con la cual busca subsanar su incapacidad para dilucidar su crimen. La máquina es un detective en potencia que no llega a serlo por su falta de humanidad, pero también por la sociedad corrupta en la que se encuentra. Elena nunca asume este rol de investigador, pero sí pone en tela de juicio su carácter inmutable al presentar, al menos, la posibilidad de realizarlo.

Por otro lado, la máquina transita por la figura del criminal cuando es vista desde el ángulo de un Estado que busca su preservación y el ocultamiento de sus crímenes. Ella es un instrumento (de)enunciador, pues sus historias desocultan delitos estatales, los cuales desestabilizan el orden

¹⁰⁷ Lo cual nos puede recordar a la disquisición sobre los androides en obras como *Blade Runner*, a la que Piglia refiere.

¹⁰⁸ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 42.

político que actúa en la ciudad. El Estado¹⁰⁹ la etiqueta como una amenaza que atenta contra su poderío y por ello la quieren desconectar: es un criminal que hay que poner fuera de servicio, o que hay que aislar. Lo interesante es que, a pesar de quererla desactivar, nunca sucede; en cambio, es recluida en El Museo, el cual “quedaba en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso”¹¹⁰. Con ello, lo que el aquél demuestra es que sus acciones son “justas” y, de ningún modo, criminales.¹¹¹ De una manera piadosa, la deja existir bajo las condiciones que crea necesarias para no ocasionar mayores percances a su mandato.

El peligro que representa la máquina para el poder estatal se divide, por un lado, en que no solo pone en evidencia el intento de silenciarla a través de su maquinización, sino también el conjunto de crímenes estatales contenidos en sus relatos. Por otro, su existencia en el mundo trae consigo la organización de un complot que busca despojarlos del control que tienen sobre la sociedad.

En resumen, vemos cómo la ficción paranoica abre las pautas para ir más allá en la interpretación de los personajes principales de *La ciudad ausente*. Si bien la propuesta pigliana apunta a una reconfiguración del género literario policial, podemos ir más allá cuestionándonos sobre la ambigüedad e inmutabilidad de los personajes en la novela, dando por resultado esta serie de reflexiones expuestas, donde queda indeterminada la función que guardan el detective y la máquina dentro de la estructura de la tradición clásica e, incluso, negra. ¿Hasta qué punto Junior es el detective de la historia? ¿La máquina puede ser reducida a una mera víctima? ¿Se puede hablar

¹⁰⁹ El Estado también puede ser considerado como una máquina, una “de control y vigilancia que actúa sobre la memoria íntima y privada de los habitantes de la ciudad”. E. H. Berg, “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanoamérica*, p. 43.

¹¹⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 41.

¹¹¹ Desde una lectura policial, ciencia ficcional y paranoica, ¿qué rol ocupa el Estado? ¿Es el “investigador” que busca un beneficio propio o para la sociedad? ¿Intenta hacer valer la justicia? ¿Es criminal? ¿Víctima?

de una diferenciación, tajante y clara, de los roles policiales? ¿Frente a quién, en qué espacialidad y bajo qué circunstancia o versión pueden adquirir tal o cual connotación?

*

Este capítulo hiló dos ejes básicos mediante los cuales se puede (re)pensar al género policial, según Piglia. En un primer momento, se expuso la convivencia de registros de distintas tradiciones literarias que se pueden encontrar en el policial desde su origen, lo cual significa que, de acuerdo con sus elementos constitutivos, éste sigue permitiendo que distintas formas narrativas converjan. En el caso específico de *La ciudad ausente*, como vimos, toma rasgos de la ciencia ficción. En segundo lugar, se habló de la transformación que ocurre cuando dos o más formas literarias dialogan junto con los respectivos contenidos que ellas suponen. La propuesta pigliana desde la ficción paranoica, no pierde de vista los aspectos estructurales narrativos ni tampoco las condiciones histórico-sociales que atraviesan al policial. Por un lado, su versión clásica deja de ser creíble en sus esquemas: el cómo se narra terminó por desgastar las fórmulas, a tal grado que su constante repetición ya no correspondía a los modos de lectura que se iban generando. Por otro, lo narrado tampoco se adecuaba a la realidad social que imperaba en los primeros relatos, pues no alcanzaban a representar una sociedad cada vez más decadente que acechaba las vidas humanas desde principios del siglo XX. Esto es, tal mundo descompuesto y su vínculo inseparable con el acto de narrar, tampoco era alcanzado, a los ojos de Piglia, en el paso al género negro literario. Debido a esto, el argentino idea un nuevo término que intenta dar cuenta de todo lo anterior.

Para una visión detallada del fenómeno de la convivencia y la transformación de los géneros literarios, seleccioné dos figuras prototípicas del policial y la ciencia ficción: Junior, el detective, y Elena, la máquina, ya que ambas formas literarias son posibles de rastrear en *La ciudad ausente*. En este sentido, las líneas pasadas mostraron diversas interpretaciones que pueden ofrecerse de estos dos elementos por medio de lo que el autor dice, lo que la novela nos cuenta y a partir de los géneros literarios que los alberga.

Finalmente, el análisis de los personajes mencionados abre la posibilidad de repensar la homogeneidad de los roles que el propio argentino no pone en cuestión. Es decir, la identidad de los componentes en la división detective / víctima / criminal entra en crisis al profundizar en la lectura lineal donde Junior aparece como detective y Elena como una víctima por su involuntaria transformación en máquina.

Las reflexiones que he mostrado hasta ahora sólo ilustran el problema del género literario perteneciente al proyecto de la ficción paranoica, poniendo el foco de atención en las figuras del detective y la máquina en *La ciudad ausente*, y en los roles que desempeñan dentro de su estructura policial en convivencia con el elemento ciencia ficcional que Elena constituye. En el siguiente capítulo, por lo tanto, desarrollaré lo concerniente a la problematización de la relación entre sociedad y relatos, o bien, se exhibirá el tejido social y narrativo que traen consigo ambos personajes. Con ello, en la próxima exposición saldrán a la luz conceptos como los de ciudad, complot, enigma, narración y lector, con los cuales quedará completo el análisis hecho hasta el momento.

3

Aproximaciones al problema de lo social y la narración literaria

En lo anterior, expuse *grosso modo* el proyecto de la ficción paranoica, así como el problema de los géneros literarios que implicaba. Ahora, este tercer y último capítulo tiene la finalidad de brindar una aproximación a la segunda cuestión que Ricardo Piglia esboza para hablar de este “nuevo” estado del policial: la relación dialéctica entre forma y contenido en la obra literaria, dentro del cruce existente entre la literatura y la sociedad. De este modo, lo formal representa el asunto de la narración en un texto, mientras que lo narrado está dado por los temas sociales en la novela moderna.

Para dicho caso, recordemos, Piglia apela a dos grandes personalidades del siglo XX. De tal modo, el filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin lo ayuda a sostener los argumentos para la discusión sobre los aspectos sociales que contiene una obra; por otro lado, el canónico hombre de letras y connacional de Piglia, Jorge Luis Borges, encabeza la postura (clásica) de la estructura narrativa de un texto. Estos autores, aunque muy distintos entre sí, para él resultan esenciales dentro del debate, ya que considera que no son opuestos del todo: forma y contenido no se cancelan mutuamente, sino que son dos aspectos que se nutren entre sí y, por tanto, ambos son constitutivos de todo texto literario.

Ahora bien, no ignoremos que Piglia trabaja con un tipo de literatura en particular: el policial. Lo que le importa de éste es el modelo textual que (re)inaugura y pone en crisis una amplia gama de cuestiones literarias que podemos encontrar en los narradores modernos, los cuales intentan responder a la pregunta: ¿cómo narrar? En *La ciudad ausente*, por supuesto, se ponen en

marcha juegos de enunciación que, en conjunto, tejen posible(s) propuestas frente a tal interrogante. Para ello, desestabiliza al lector y al estudioso de su obra buscando transgredir y problematizar una tipología de escritura y lectura predispuesta. No es una novela policial “pura”, pero éste marca la dominante genérica, lo que significa que está en convivencia con elementos de otra literatura popular, en este caso, la ciencia ficción. En consecuencia, *forma* y *contenido* están encauzados a través de estos rasgos en *La ciudad ausente*, con lo cual, el lector oscila entre distintos registros narrativos y culturales. De nuevo, se nos presenta una inquietud propia de la ficción paranoica: ¿qué es verdad y qué es ficción?

Además, podemos dar cuenta de algunos puntos en común entre los géneros literarios antes mencionados, de forma que ambos coexisten complementándose mutuamente. Estos son: un contexto de “nacimiento” sociopolítico en un proceso de descomposición, a saber, la sociedad burguesa y la política estatalizada; una tematización del desarrollo científico racionalizador (policial) y tecnológico (ciencia ficción) que pasa, en ambos casos, del asombro al horror, del control al descontrol, y viceversa; los dos tratan la decadencia y la barbarie del mundo moderno. Sin embargo, sus diferencias son las que, en última instancia, abren la posibilidad de una (re)configuración en los géneros literarios, según Piglia.

Siguiendo estos caminos, el presente capítulo está dividido en tres momentos con el propósito de mostrar cómo forma y contenido, sociedad y narración, constituyen en esencia el proyecto de la ficción paranoica en sintonía con *La ciudad ausente*. En primer lugar, expondré la relación entre la ciudad y la multitud fundada en la sociedad de masas. Posteriormente, trabajaré las ideas de complot y amenaza producidas en un mundo masificado lleno de crímenes y conspiraciones. Por último, con base en lo anterior, se vislumbrará el papel que juega el enigma con respecto a las formas de narrar y modos de lectura posibles dentro de la literatura de Piglia.

I. La ciudad y la multitud

El primer tema que trataré corresponde a uno de los aspectos sociales comprendidos en la novela que nos atañe: la ciudad. Ésta, de ningún modo, puede dejarse de lado en cualquier análisis de *La ciudad ausente* pues, al estar en el mismo título de la novela, resulta esencial para repensar este fenómeno de la sociedad de masas en nuestro contexto y en las figuras literarias que estamos analizando.

Para comenzar, debemos reflexionar alrededor del término *ciudad*. Estamos tan inmersos en nuestro entorno social urbano que ya no nos preguntamos por el lugar en el que habitamos; en este caso, podemos entenderla como el asentamiento de la muchedumbre en la modernidad¹: “La multitud se adueña de la ciudad, es su nueva inquilina y se convierte en la protagonista, en el sujeto histórico por excelencia de lo moderno”². Así, en este espacio, se buscaba regular la vida (económica) de los sujetos a partir de actividades no necesariamente agrícolas, por ejemplo, el trabajo en la industria y en las fábricas burguesas. Además, se concebía como el lugar en donde se podía acceder a actividades “humanistas”, cuyo fin es el cultivo de la mente de los hombres en instituciones prestigiosas (de ahí el surgimiento de las Universidades a finales de la Edad Media). Nace un modelo de vida con el objetivo de un progreso y, por consiguiente, una “mejor calidad de vida”: “Específicamente, la idea de ser «moderno» dirigiendo la mirada hacia los antiguos cambió

¹ Hablo exclusivamente en términos de la Modernidad porque, recordemos, Piglia habla en tal contexto. Así, la conformación de la *ciudad* como fenómeno que deviene de un proceso histórico social le importa al argentino sólo desde este periodo y en tal sentido.

² Ana Lucas, “Una teoría crítica de la Modernidad”, en *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988, p. 37.

con la creencia, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso infinito del conocimiento y el avance infinito hacia la mejoría social y moral”³.

Así, la ciudad se define como el tipo de espacialidad que le brinda a los sujetos una economía industrial y una educación letrada. Si bien, a grandes rasgos, éste era el ideal moderno, el momento histórico social en el cual nos encontramos nos arroja otros elementos que resultan problemáticos para hablar de este tipo de organización social. *Ciudad y metrópoli*, dos voces usadas cotidianamente como sinónimas, pueden arrojarnos, desde una reflexión etimológica, las razones por las que muchos teóricos contemporáneos, incluyendo la postura de Piglia, consideran el proceso de urbanización moderno como un proyecto fallido.⁴

“Ciudad” proviene del latín *civitas* que significa *ciudadano* o *ciudadanía*⁵. El rasgo que se recupera en este significado es la existencia de un sujeto o un conjunto de subjetividades en un cierto espacio geopolítico determinado. Esto, además, tenía que ver, sobre todo, con una administración o un orden político muy específico, de ahí que otra traducción que suelen tomar para este término es *Estado*. Sin embargo, este sentido, a su vez, procede del griego *mētrópolis* [μητρόπολις]⁶, la primera denominación, tal vez, para hablar de aquellos poblados urbanos más importantes (que, por supuesto, recogían aquellos modelos sociales, religiosos y educativos más eficaces). Es esta última referencia la que nos puede dar pauta para pensar en torno a la ciudad

³ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988, p. 1. <Unidadcinco.files.wordpress.com/2014/07/la-modernidad-un-proyecto-incompleto-habermas.pdf>.

⁴ La idea de modernidad, desde esta perspectiva, cobra fuerza a partir del movimiento denominado como ilustración, por eso, J. Habermas afirma lo siguiente: “Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que en las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo; el progreso moral, la justicia de las instituciones incluso la felicidad de los seres humanos. El siglo XX ha demolido ese optimismo” (J. Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad*, p. 5).

⁵ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, “ciudad”, p. 153.

⁶ *A Greek and English Lexicon. With a revised supplement*, “[metrón]”, “[polis]”. *Metrópolis* está compuesto por dos vocablos: [métron] metro, medida (p. 410) y [polis] ciudad (p.524); por tanto, ésta puede ser definida como una ciudad medida, ordenada y sistematizada, lo cual también asemeja a “Estado”.

moderna, pues tal palabra griega juega un papel primario con respecto a la literatura popular que aquí nos interesan (de hecho, una de las obras de ciencia ficción más importantes para entender el género es la película alemana *Metrópolis*, de 1927).⁷

Con base en lo dicho, puede observarse la fundamentación de los primeros pensadores para la creación de los espacios urbanos, los cuales rigen el *modus vivendi* ciudadano: el ciudadano tiene una “vida buena” en una sociedad regulada estatalmente. No obstante, el mundo por el que transitamos en la actualidad, a partir del siglo XX, contradice el sentido original que contiene el concepto para la modernidad: no se cumplió con la finalidad política primordial, que era la constitución de un orden legal que brindara bienestar y libertad a las personas. Esto lo podemos constatar cada día de nuestra época, ya que después de las Guerras Mundiales, revoluciones, diversas guerrillas y dictaduras del siglo pasado, comprobamos la crisis social en nuestras ciudades. Las represiones, las desapariciones forzadas, los secuestros, los asaltos, en fin, toda forma de violencia hacia el ciudadano y entre ellos, prueban que la búsqueda de un progreso humano se volvió simplemente un sueño. El Estado realiza crímenes para reafirmar su autoridad y poder coercitivo frente a los individuos. Los sujetos, que en principio deberían gozar de libertad⁸ dentro de una sociedad, ahora son oprimidos y violentados.⁹ Este es el ámbito por el que nos movemos en la novela que Ricardo Piglia nos propone.

⁷ No habría que olvidar que la ciudad o la *metrópolis* es un tema esencial para la ciencia ficción. En este caso, la ciudad de *La ciudad ausente*, aunque se puede analizar a partir de la multitud y la amenaza de las que da cuenta la ficción paranoica, también puede desarrollarse exclusivamente desde una perspectiva ciencia ficcional. El ambiente urbano narrado en la novela, a pesar de no ser explicitado, puede vincularse con el espacio imaginario, por ejemplo, en *Blade Runner*, una obra que, como se dijo, llamó mucho la atención de Piglia.

⁸ Libertad de expresión, de acción, de propiedad, de pensamiento.

⁹ Cf. Max Weber, *El político y el científico*, trad. de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 2012, p. 84: “El Estado, como todas las asociaciones políticas que históricamente lo han precedido, es una relación de *dominación* de hombres sobre hombres, que se sostiene por medio de la violencia legítima”.

En un primer acercamiento al análisis de la obra, se confirma justamente esto último: ese proyecto idílico social que antaño nos prometían, no existe. La ciudad está ausente, y “la ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto”¹⁰. No hay libertad o igualdad (hay pobreza contra riqueza); no existe individualidad, sino uniformidad, es decir, una gran masa humana. La espacialidad moderna, implica, desde su origen, la idea de una sociedad de masas al servicio del Estado y su empedernida lucha de autoconservación, la cual absorbe la singularidad de los ciudadanos. Sobre esto, Piglia nos dice:

Creo que la primera vez que yo pensé en eso fue hace muchísimos años, cuando empecé a entender qué tenían en común Borges y Arlt, porque en un momento dado me di cuenta de que en el fondo los dos están narrando realidades ausentes, trabajando la contrarrealidad. Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos o los detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas. Ese es un elemento que a mí me interesa muchísimo como autonomía de la ficción y cómo politización de la ficción. Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles (la política define lo que no se debe hacer), la novela ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil. Es por eso que la gente lee novelas, por la idea de que es posible otra vida y otra realidad.¹¹

El concepto de ausencia pigliano tiene un papel ambivalente y fundamental. No sólo señala el fracaso de una forma de civilización humana, sino también, al mismo tiempo, ilumina la posibilidad narrativa de otras realidades esencialmente distintas a la imperante. La literatura siempre contiene un modo alternativo de vida, que a pesar de y por su inexistencia, exige, cada vez con más fuerza, realizarse en el presente. Frente al *factum* de la política que decide lo que se debe (o no) hacer, la politización de la ficción nos remite, una y otra vez, a lo que podemos ser.

En tal marco, es entendible que el problema de lo social sea retomado por diversas expresiones artísticas y, bajo éstas, podemos acercarnos al significado de ciudad (contenido y forma de la obra), el cual está inscrito en *La ciudad ausente*. Asimismo, es importante puntualizar algunos elementos sociales y narrativos que ofrecen el policial y la ciencia ficción en la literatura,

¹⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 152.

¹¹ R. Piglia, “Primera persona”, en *Crítica y ficción*, p. 137.

para comprender por qué este espacio urbano es un punto esencial en el que convergen ambos géneros en la novela de Piglia.

En *El flâneur*, Walter Benjamin desarrolla, sobre todo, este primer aspecto importantísimo para Piglia: “El contenido social originario de la historia detectivesca es la disipación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad”¹². Poe, en su relato *El hombre de la multitud*, dio con una de las principales características del sujeto moderno (particularmente de mediados del siglo XIX hasta la actualidad): la singularidad de las personas es absorbida por la generalidad de la multitud en la ciudad. Cuando el *flâneur* cobra vida, callejea y se convierte en un trotamundos, pasa a ser parte de los laberintos ciudadanos. Los edificios, las casas, las calles, los callejones, los distintos locales, en fin, los *otros* deambulantes, reconfiguran las posibilidades de acción y pensamiento de un sujeto en su entorno, lo cual trae consigo una tensión entre el poder ser un individuo y el ser subsumido por una masa. En *La ciudad ausente*, Junior encarna esta función detectivesca del *flâneur*:

Junior miró la hora y se metió en el subte. Dirección Plaza de Mayo. Iba recostado contra el vidrio, medio dormido, se dejaba mover por el vaivén del vagón. Se miraban unos a otros, los giles, van bajo tierra para eso. Una vieja iba parada, la cara hinchada de tanto llorar. Gente sencilla, proletas vestidos de salir, ropa moderna, de Taiwan. Parejas tomadas de la mano, vigilando por el espejo del vidrio. Los morochos. Los peronios, como decía Renzi. «Entre todos me pelaron con la cero», cantó Junior en silencio. Soy el mudo. Canto con el pensamiento.¹³

En tal contexto, llega a distinguirse de los otros, dice Piglia,

una figura, entonces, que está en tensión con el mundo del Estado, con lo que —con una ironía seguramente involuntaria— se llama la inteligencia del Estado. Frente a los servicios de inteligencia del Estado y a la inteligencia del Estado como tal aparece una inteligencia privada con toda la carga que tiene lo privado en el mundo moderno. Solamente se constituye como privado si está fuera de la institución.¹⁴

¹² W. Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras I/2*, p. 131.

¹³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 18.

¹⁴ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s.p.

Nace el detective con una inteligencia particular en la sociedad de masas, cuya importancia radica en que logra evitar (por momentos) ser succionado por la multitud; es el individuo capaz de diferenciarse de cada uno de los sujetos y del Estado.

Como vimos en el capítulo anterior, Junior tiene muchas características de un detective clásico. Empero, esta melancolía que se asoma en su tarea de observador denota su imposibilidad de encajar, incluso, como un investigador completo: la sociedad intenta cancelarlo siempre que puede. El actor principal del policial, en consecuencia, es un individuo que se mantiene aislado de la masa, por voluntad, al no identificarse con los ideales institucionales ciudadanos que uniforman a la población; y por repelencia, al contraponerse a lo establecido en la sociedad (y, por ende, el Estado). La misma multitud no permite que se fusione con ella; consigna el argentino:

El detective es ya no una figura formal sino una figura social. 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.¹⁵

En la novela, esta posición del detective frente a la policía se ironiza. El cuerpo policial aparece sólo en un par de ocasiones; la más significativa es la escena en donde acorralan a Junior porque piensan que prostituía a una joven: “–La policía –dijo– está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad”¹⁶.

Aunque el detective es aquel individuo cuya propia existencia implica un desapego a las masas, tal cosa no se cumple en todo momento. Desde el relato *El hombre de la multitud* de Poe, se mostró que cualquier sujeto dentro de la sociedad moderna puede ser uno de éstos, como tiende a ser el protagonista del cuento. Sin embargo, esta posibilidad también alberga a la de ser una

¹⁵ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s.p.

¹⁶ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 96.

víctima o, incluso, el criminal: “Nunca se sabe si una persona es inteligente o si es un imbécil que *finje* ser inteligente”¹⁷, recordaba Junior de palabras de su padre. Nunca se sabe *quién* es realmente el *otro*.

Esto último lo vimos en el apartado precedente cuando se habló de la movilidad de los roles policiales, pues, a pesar de que la tradición clásica tiene papeles inamovibles dentro de la narrativa (un detective sólo es detective, una víctima sólo es víctima y el asesino sólo es asesino), vemos que en la ficción paranoica las tres posibilidades oscilan entre sí y se presentan en todos los personajes. Esto se desarrolla con mayor claridad en los dos protagonistas de la historia, Junior y la máquina. Sin embargo, tal cuestión implica una tensión del individuo con respecto a la multitud a la que pertenece: un sujeto se visibiliza si, y sólo si, alguna de las tres posibilidades se llega a dar. En este sentido, una persona se individualiza sólo cuando transgrede a la masa al manchar las calles de sangre como asesino o víctima, o bien, al salir del ámbito criminal e institucional bajo la máscara de detective.¹⁸ Mientras siga latente alguna de estas posibilidades y no se manifieste una más que la otra, quien sea seguirá sin diferenciarse de la masa.

Desde esta perspectiva, el detective es quien mostró tres cosas principales sobre el aspecto social de una narración policial: *i*) todo individuo moderno está atrapado en la multitud que la conformación de las ciudades produce; *ii*) todo sujeto puede llegar a identificarse con cualquiera de los tres roles policiales anteriores; *iii*) una persona sólo se visibiliza a sí misma y a los demás

¹⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹⁸ Al respecto, Piglia menciona, por ejemplo, que el detective se constituye “como una figura que asocia la posibilidad de intervención, en relación con la verdad y la ley, a un espacio no institucional. Espacio que yo llamaría doble. Quiero decir que el detective no está ni en la sociedad de los delincuentes ni en la sociedad de la ley, en el sentido institucional de la policía. Más bien yo diría que se mueve entre esos dos campos: sociedad criminal y sociedad institucional”¹⁸. (R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s.p.) Aquí, cabe recalcar esta última ambivalencia que el argentino señala: el detective se mueve entre una sociedad criminal y una institucional. Una vez más, comprobamos que Piglia no concede estos rasgos al mismo tiempo en este personaje, sino que está a la mitad. Como vimos líneas más arriba, sí podemos ir más allá de esta sentencia para vislumbrar gamas de los roles policiales en un mismo actor, y no sólo en el detective, sino también en la víctima (o, incluso, en el criminal).

en una sociedad de masas bajo la forma de víctima, asesino o detective. Por ende, a través de estas figuras, Piglia indica algo importante: la uniformidad social puede ser transgredida. Esa disipación y ocultamiento de las huellas del individuo en la sociedad de masas, es decir, en la ciudad, significa también que éstas se pueden buscar y develar. Mas allá de eso, cuando alguien transgreda a la masa y se diferencie de ella, la ficción paranoica nos hará dudar sobre quién es quién (si es que se puede catalogar).

En tal situación, la tecnología tiene un lugar fundamental, con lo cual se entrevé los dejos ciencia ficcionales en la historia policial de Piglia. Benjamin apunta que el policial surge cuando esas marcas “invisibilizadas” se pueden seguir. El invento de la cámara y las técnicas de obtención de huellas dactilares permitieron fichar a los sujetos pertenecientes a la masa. Con la fotografía no sólo se puede retratar a una persona, sino que, al mismo tiempo, se puede llevar a detalle el registro de una escena del crimen. Con la tecnificación se puede rastrear e identificar a aquél que pretenda o haya quebrantado la normatividad estatal de la sociedad:

Benjamin ubica el género en la serie de procedimientos de identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad. La numeración de las casas, las huellas dactilares, la identificación de las firmas, el desarrollo de la fotografía, el retrato de los criminales, el archivo policial, el fichaje. Las historias policiales, concluye Benjamin, surgen en el momento en que se asegura esta conquista sobre lo incógnito del hombre.¹⁹

Estas técnicas científicas se han mejorado hasta tal grado que, a partir de ellas, se han sofisticado los mecanismos de control de los sujetos. La ciencia ficción, por ejemplo, se ayuda de los preceptos policiales para crear historias en donde nuevos *gadgets* aseguren una vigilancia eficaz de la “seguridad” de los ciudadanos y una búsqueda rápida de los criminales. El detective de *La ciudad ausente* se da cuenta de ello: “En la calle los autos iban y venían. «Vigilan siempre, aunque sea inútil», pensó Junior”²⁰.

¹⁹ R. Piglia, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, p. 73.

²⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 18.

Las más famosas utopías de la ciencia ficción dibujan estos espacios de paz, casi paradisiacos. Las ciudades son representadas a imagen y semejanza de un modelo perfecto de *metrópolis* moderna. En cambio, lo que más predominó desde el siglo XX fue su constante crítica a través de las distopías. ¿No son familiares estas construcciones ficticias de la sociedad narradas en *1984*, *Fahrenheit 451* o *Blade Runner*? En estas obras se exagera el uso de las tecnologías para vigilar, castigar o asesinar. La urbe, la sociedad de masas, oprime, encierra, y controla. De aquí la gran imagen de un ojo que lo ve todo en la ficción de Orwell. Incluso hay máquinas que observan y custodian a otras: “Sé que hay una cámara que me vigila”, piensa Elena, “todos vamos a terminar así, una máquina vigilando a otra máquina”²¹; o un artefacto para auto-vigilarnos: “A veces también registran los recuerdos de Fuyita [...]. Su imagen diminuta, distorsionada en el espacio vacío, y después Fuyita sentado ya en la mecedora, cuando hace retroceder la cinta para verse a sí mismo caminando por las galerías”²². El famoso *Big Brother*, la mayor técnica de control social. En toda ciudad y en la literatura, lo podemos constatar:

Se trata, nuevamente, del problema del Estado y de la posibilidad que tiene de custodiar las vidas privadas. [...] Un gobierno autoritario desde el punto de vista político se supone que tiene la suficiente autoridad como para resguardar a los sujetos en aquellas zonas donde los sujetos se sienten amenazados por la presencia de los otros. Y ese es el tema del género [ficción paranoica].²³

Estas aseveraciones son una gran metáfora carcelaria de la arquitectura de la ciudad, tal como apunta Gabriel Rovira: “Podemos decir que la conciencia de la opresión se traduce en una omnipresente paranoia, una mortal desconfianza que se refleja en la constancia con que la ciudad se compara con una cárcel inmensa”²⁴. La ciudad actual reprime a los ciudadanos con la promesa de proteger la integridad de sus habitantes, de ahí la justificación y la hegemonía del cuerpo

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² *Ídem.*

²³ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s.p. Los corchetes son míos.

²⁴ Gabriel Rovira, *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2015, p. 363.

policial. Nos vigilan cual presos carcelarios: “—En este país los que no están presos trabajan para la policía —dijo Renzi—. Incluidos los ladrones”²⁵.

La ciudad “es una cárcel en la que todo conspira contra la libertad de los individuos, vacía de sentido sus vidas y las vuelve insignificantes”²⁶, continúa Rovira. Esto también se refleja en *La ciudad ausente* desde sus aspectos ciencia ficcionales: “La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión”²⁷. La metrópolis pretende ser el sitio donde los hombres conviven y crean relaciones interpersonales. Sin embargo, la masa no sólo nulifica la individualidad, sino que impide vincularse con el *otro*. Por eso, en *La ciudad ausente* se restringen tanto las narraciones de la máquina como a aquellos que se reúnen para hablar de ellas o escucharlas, pues se producen conexiones sociales y políticas que pueden ir en contra del Estado. El Poder no permite que la multitud se una en ideales, porque podría ser difícil de dominar. Algunos relatos de Elena, no obstante, circulan en la clandestinidad en forma de resistencia: “Está lleno de copias en toda la ciudad. Las hacen en Avellaneda, en talleres clandestinos de la provincia, en los sótanos del Mercado del Plata, en el subte 9 de Julio. Dicen que son falsos, pero así no la van a parar —se reía Renzi—”²⁸. Sólo en la vida moderna, donde los otros son desconocidos, es posible una literatura basada en la paranoia y el anonimato.

Toda masa humana debe ser controlada. Esto se muestra claramente con las represiones y asesinatos, donde sólo se individualiza a homicidas y víctimas (todos los días somos bombardeados con este tipo de noticias). Así, el Estado ratifica su presencia, domina con violencia disfrazada y,

²⁵ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 17.

²⁶ G. Rovira, *Lo que Ricardo Piglia oculta...*, p. 364.

²⁷ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

de este modo, controla la multitud con la promesa de pacificar las ciudades. Aquí vemos parte de la crisis política que proponía al principio de este apartado. *La ciudad ausente* no sólo nos presenta una distopía, como algunas investigaciones sugieren²⁹, sino también una *utopía* y *ucronía*³⁰ en el sentido original de la palabra: la ausencia de una espacialidad determinada y una temporalidad fija, “historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere”³¹; la representación de un tiempo y espacio que nos es extraño, pero que no podemos afirmar totalmente que lo es:

La ciudad ausente alude a Buenos Aires, pero no es la representación de la ciudad capital, sino su reelaboración compleja, laberíntica y oscura, es una visión apocalíptica y onírica situada en un futuro próximo indeterminado y con ecos provenientes de la *ciencia ficción*. Es esta una ciudad sobrevigilada, sembrada de cámaras y micrófonos, con helicópteros rondando y luces encendidas toda la noche. Donde cafés, hoteles, avenidas y plazas se difuminan en un enfoque paranoide y nervioso. Porque si bien podemos reconocer y localizar en un mapa nombres de calles y plazas de Buenos Aires, en realidad se trata de una ciudad distinta, que no existe previamente a su enunciación.³²

De este modo, la ciudad es un espacio (forma-contenido) en donde convergen los géneros policial y ciencia ficción. Sólo en esta espacialidad es posible que cada una se dé y, por ende, convivan. Es la edificación social que provocó el relato policiaco ya desde el *flanêur*: sólo una sociedad de multitudes permite ocultar a un posible criminal, disimula las víctimas y admite el libre tránsito del detective. Pero, a su vez, es una construcción que devino *de* y *hacia* grandes avances

²⁹ Como el ensayo “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, donde Mónica Quijano realiza un análisis sobre los elementos ciencia ficcionales en términos de *anticipación* y *distopías* en *La ciudad ausente*.

³⁰ La ucronía se puede definir como: “literalmente lo que no tiene tiempo, lo que no está alojado en el tiempo, y, en particular en el tiempo histórico, pasado o futuro. La ucronía equivale en este sentido, desde el punto de vista histórico a la utopía, a lo que no está ‘en ninguna parte’”. (*Diccionario de Filosofía*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 275, cit. en Gabriela Villavicencio Aranda, *Oscar de la Borbolla: la ucronía un género híbrido*, Tesis de licenciatura, México, UAM-I, 2001, p. 8.) Aunque diversos estudiosos han redimensionado este término para designar a un “qué hubiera pasado si...” de algún acontecimiento histórico, me parece que valoraremos más el concepto en *La ciudad ausente* desde la definición que ofrezco.

³¹ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 11.

³² G. Rovira, “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial”, en Dante Delgado *et. al.* (coord.), *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia, Sabines*, México, UABCS/ Gobierno del Estado de Baja California Sur/ Instituto Sudcaliforniano de Cultura/ Editorial Praxis, 2008, p. 4.

científicos y tecnológicos, una sobreproducción de artefactos y procedimientos, los cuales permitieron un control de la población a nivel físico y mental: cámaras, luces, helicópteros, anuncios por pantallas en las calles; sin embargo, también produjo una inteligencia artificial capaz de crear edificios, autos, computadoras, televisiones y distintos tipos de máquinas y robots.

La ciudad, que en su origen se contrapone al campo, es un elemento imprescindible al hablar del policial y de la ciencia ficción. Tanto el crimen como la tecnología, dos tópicos de sus respectivos géneros, son posibles única y exclusivamente en una sociedad industrial y urbana. El ámbito rural, por sí mismo, imposibilita el crimen perfecto o esconder a un criminal, pues son espacios reducidos y poco poblados donde la gran mayoría de sus habitantes se conocen. Aunque muchos de los relatos policiales clásicos se desarrollan en alguna mansión o paraje lejos de la metrópolis, el delito lo resuelve un detective que mandan desde la urbe. A pesar de que la escena suceda fuera de la metrópoli, todo se aclara por medio de un agente ciudadano. En *La ciudad ausente*, Junior va por la última pista de la máquina a un lugar lejos de la ciudad, donde vive Russo, uno de los creadores de la máquina: “A las dos horas [de viaje] la vegetación se hizo más espesa y pasaron por los restos de un laboratorio que indicaban la cercanía de la fábrica de Russo. Borearon un islote de juncos y un arenero encallado y salieron otra vez a las aguas abiertas”³³.

Por otro lado, uno de los grandes rasgos de los pueblos es, justamente, la carencia de tecnología (y la que hay, sólo existe en tanto técnicas de cultivo, por ejemplo, los grandes tractores o las máquinas de riego). Todo remite a la naturaleza (la cual, desde la vida citadina, implica un menosprecio a quienes viven ahí: “—Es lindo el campo —dijo Junior—. Podés criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas”³⁴). Por tanto, el alto

³³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 137. Los corchetes son míos.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

desarrollo científico y tecnológico sólo existe en la ciudad. En este sentido encontramos una de las denominaciones de la máquina. Macedonio buscaba llevarla al campo como un medio de entretenimiento para los pobladores: “Pensaba perfeccionar el aparato (lo llamaba así) con la intención de entretener a los paisanos en los pueblos”³⁵. Es decir, se buscó llevar un objeto urbano a otro espacio.

Ahora bien, no sólo vemos la tensión entre la ciudad y el campo con respecto a la presencia (o ausencia) de máquinas o multitudes, sino que la funcionalidad de estos dos espacios se ha ido transformando conforme a las dimensiones de la violencia que expulsa a lo que no le “sirve”, lo que quiere esconder, en este caso, los asesinados. La muerte de Elena, su confinación a una máquina y la privación de su libertad al encerrarla en un museo, demuestra que la existencia es sólo un estado del sujeto con el cual se puede “jugar”. Más importante que eso es el poder y sus propiedades. En la civilización de la sociedad de masas, el derecho de propiedad de una cosa es más importante que el de la vida humana.

La ciudad “es una cárcel sin posibilidad de escape, pues su contrario, el campo que la rodea se ha convertido en un enorme y yermo cementerio de fosas comunes donde descansan anónimas las multitudes asesinadas por el régimen”³⁶, como lo cuenta de forma terrible uno de los relatos de la máquina, “La grabación”:

Resulta que ahí, donde está el maizal, ve, hay un pozo en el cual a mí me supo caer un ternero [...], una vaca escarbaba, afuera, así con la pezuña, balaba llamando al ternero [...]; bueno, pusimos los tablones así y hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo, para localizar al ternero era, vemos, no le puedo decir,[...] la imagen esa, nadie se la puede imaginar, lo que había en el pozo, esos cadáveres, [...] había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo, sentada, así, con los brazos cruzados, hecha un ovillo, joven la mujer, se ve, la cabeza metida en el pecho, todo el pelo para abajo, descalza, el pantalón arremangado, para arriba había como otra persona, yo pensé que era una mujer también,

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁶ G. Rovira, “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial”, en Dante Delgado *et. al.* (coord.), *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia, Sabines*, p. 20.

caída, con el pelo para adelante, los brazos, así retorcidos atrás, parecía, no sé, un osario, [...] vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero.³⁷

El espacio urbano y rural yacen en una relación tensa: la naturaleza convive con los cadáveres que provienen de las ciudades. Los pobladores son asfixiados por un vertedero lleno de cadáveres de personas que no le “sirven” a una sociedad (o al Estado), los cuales no tienen rostro ni nombre.

Todo esto pertenece a nuestro mundo moderno cotidiano, y el policial y la ciencia ficción lo reconfiguran con fines estéticos narrativos y de denuncia social. Éste último género literario, me parece, es uno de los más significativos en cuanto a la relación de literatura y sociedad. ¿Acaso no la ciencia ficción creó un imaginario colectivo que nos llevó a los grandes avances en *gadgets* que utilizamos actualmente? Estas proyecciones son las que a Piglia más le interesaron. El argentino hace convivir en mayor medida a estos dos géneros en la novela con el fin de conectar una forma narrativa junto con su contexto social.

Con todo lo anterior, confrontamos que la ficción paranoica, valiéndose de la historia policial de *La ciudad ausente* en confluencia con algunos elementos ciencia ficcionales, accede a contenidos sociales y políticos sin la restricción o limitación de una narrativa dominada o comprometida con una ideología particular.³⁸ Así, Piglia muestra su postura, que es una politización narrativa donde la literatura abre otras formas posibles de vivir y ordenar el mundo:

En este sentido, como Borges mismo lo prueba, el género policial es un gran modelo de literatura social que no tiene ninguna de las deficiencias de una literatura destinada a reflejar, mecánicamente, una sociedad determinada. Es un tipo de literatura, entonces, muy moderna, muy conectada con ciertos imaginarios contemporáneos, muy ligada en un sentido a la ciudad y en continuo proceso de transformación.³⁹

³⁷ R. Piglia, *La ciudad ausente*, pp. 33-34

³⁸ Recordemos que el contexto inmediato de la novela es la posdictadura argentina y, además, era una época en donde se le exigía al literato un compromiso social y político. De no dar un posicionamiento político explícito, se le criticaba y condenaba como antinacional.

³⁹ R. Piglia, Conferencia “Conferencia "Poe y Borges"”, en *Scribd*, consultado el 30 de enero de 2019, <<https://es.scribd.com/document/328986354/Conferencia-de-Piglia-Sobre-Poe-y-Borges>>, s.p.

Asimismo, una de las características de la ciencia ficción es la pregunta por nuestro entorno, de ahí que muchos teóricos, críticos y narradores la definan como un género de anticipación. Sin embargo, me parece que este carácter no refiere, al menos en esta novela, a un tipo de proyección o futuro irrealizable, ni tampoco a un simple “reflejo” del contexto político y social de Piglia. En cambio, nos encontramos frente a una novela experimental en el sentido de que, al hacer convivir elementos de dos tipos de géneros populares, reelabora la historia para reconfigurarla y, de tal modo, mostrar una postura política indisociable a la forma misma de narrar una obra. Por ello pone en duda cualquier estructura impositiva y vigente en la sociedad, en particular, las asociadas con el nacimiento de la modernidad.

La literatura tiende a reordenar el caos de la vida, apuesta por darle sentido a lo que parece no tenerlo, busca interpretar al mundo:

Hay una distancia entre lo que uno vive y lo que uno narra. A eso apunta, me parece, la literatura [...] Uno tiende, en la novela, a poner un orden verbal, un poco paranoico. De manera que lo que sucede en este capítulo incida sobre el próximo. El escritor tiene la ilusión de escribir algo que reproduce el orden del mundo. La literatura, entonces, expresaría el intento de dar un orden a la experiencia caótica de la vida. Y eso, claro, tiene que ver con el lenguaje. [...] Sí, la literatura organiza. Entre algo que funciona como una narración dentro de cierto orden, y la vida, que implica decisiones continuas en medio del desorden y el desconocimiento, existe esa tensión que es la misma que hay entre lo verdadero y lo falso.⁴⁰

Uno de los aspectos valiosos de la novela de Piglia es que nos permite quitar y desplazar la etiqueta de “Buenos Aires” y pensar en la etiqueta ciudad que el lector prefiera:

La ciudad a la que se refiere esta novela no es ninguna que exista en la realidad, sino que se trata de la configuración de un espacio para el mito, aunque se parece a Buenos Aires. La ciudad es una construcción narrativa que se va armando conforme se va leyendo, no tiene existencia a priori. Es una ciudad que existe porque es narrada y más aún es una ciudad compuesta de relatos. Recorrerla es lo mismo que leerla.⁴¹

⁴⁰ María Esther Gilio, “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”, en *Página 12* (en línea), Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre de 2006, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>>.

⁴¹ G. Rovira, “La ciudad ausente de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial”, en Dante Delgado *et. al.* (coord.), *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia, Sabines*, p. 23.

La ciudad ausente, entonces, invita al lector a repensar los roles que el sujeto adquiere en ámbitos de la metrópolis actual y evidencia las carencias del sistema político y social en el cual vivimos. La coexistencia de una trama policial y elementos ciencia ficcionales no sólo están en Junior y la máquina, sino en el espacio mismo: la ciudad es una extrapolación de ambos personajes (e incluso del lector); de hecho, los dos son productos del gran monstruo de la ausencia presente de la metrópolis moderna.

II. El complot y la amenaza

Los siguientes conceptos pertenecen al proyecto de la ficción paranoica y son inseparables uno del otro, a saber, el complot y la amenaza. Este dúo temático es una de las fuentes más prolíficas en cuanto a la producción teórica y narrativa de Ricardo Piglia, pues tiene que ver directamente con la formación de una conciencia paranoica en el sujeto de la sociedad de masas, el cual podemos observar en la novela que nos atañe. Así, nos dice el autor, “la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia”⁴², es lo que prevalece dentro de una diégesis, pero también forma parte de quien la narra e interpreta. Tal estado delirante permanece en los personajes de la historia, en el narrador y, por supuesto, en el lector.

Estas dos nociones van siempre de la mano, entretejiéndose y formando el ambiente paranoico: el complot es la antesala de la amenaza, ya que es el primer concepto, según Piglia, que penetra en la ficción; la idea de una conspiración es un componente implícito en la novela moderna:

En la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende. La novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma de complot. La diferencia entre tragedia y novela parece estar ligada a un cambio de lugar de la noción de fatalidad: el destino es vivido bajo la forma de conspiración. Ya no son los dioses los que deciden la suerte, son fuerzas oscuras las que construyen maquinaciones que definen el funcionamiento secreto de lo real. Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contraversiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender.⁴³

El género de la novela le interesa en tanto que es aquella instancia narrativa que tematiza lo mundano o terrenal de la sociedad de masas (lo cual se une a las consideraciones explicadas en el

⁴² R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s.p.

⁴³ R. Piglia, “Teoría del complot”, en *Antología personal*, México-Argentina, FCE, 2014, p. 102.

capítulo precedente sobre el problema del género en la ficción paranoica). Ya no se trata del oráculo ni de los dioses que rigen el destino del hombre, sino que es en la misma humanidad donde se producen aquellas fuerzas ocultas y oscuras (que podríamos interpretar como sus propios miedos, monstruos y constantes amenazas), las cuales gobiernan la realidad social (después de todo, ¿no había muerto Dios?). Estos son los principios que dan pie al complot y quedan concretados a través de relatos, ésa es su forma de preservarse, comunicarse o desfigurarse. Y es que las narraciones se nutren de flujos conspiratorios que circulan entre la multitud. A menudo, dice el argentino, “el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda”⁴⁴. En suma, todo complot aparece contenido bajo la forma de un relato.

La conspiración decide el destino del hombre, y, a su vez, ésta remite a la política, es decir, al Estado. Éste se introduce en la novela como aquel poder que mantiene bajo su control a individuos por medio de la amenaza, pero también se ve amenazado por otras “fuerzas oscuras” que pueden derrocarlo (o transformarlo). Esto es: “Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos de poder y de contrapoder se anudan”⁴⁵. Uno existe por el otro, afecta y es afectado por el otro. De este modo, entramos en los ámbitos de la clandestinidad, pues, como apunta Piglia, “el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad”⁴⁶. El complot es la política, el modo en que se rige y domina a la multitud en la metrópolis. De tal manera, es entendible por qué nuestro

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

autor eligió el género novelístico para desarrollar la ficción paranoica: la narración es la *forma* que representa al complot.

Ahora bien, estas primeras reflexiones desembocan nuevamente en las literaturas populares que rastreamos dentro de *La ciudad ausente*: la base policial junto con elementos ciencia ficcionales. El complot es, a la vez, forma y contenido de la obra: por un lado, al ser una estructura que define al género mismo (sustituyendo a la tragedia); por otro, al ser el punto nodal de lo narrado en la historia. Esto concierne a ambos géneros literarios, pues tematizan el concepto de la amenaza, lo cual está entrelazado con la multitud de las ciudades. Sólo ahí, en la urbe, es en donde aparecen fuerzas ocultas que dirigen y acechan la vida del hombre. En una sociedad en donde la masa absorbe la individualidad, en donde nunca terminamos de conocer al *otro*, éste se vuelve *alguien* que podría estar conspirando en contra de nosotros. Se convierte en una amenaza. Dice Piglia: “[Estos] géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad. Y en este caso vimos la inseguridad, la amenaza, el delito, la presencia inquietante de las masas, de los posibles agresores. Y ese es un poco el sentido del título del seminario: «la ficción paranoica»⁴⁷. ¿Quién nos puede asegurar que el vecino, una pareja o un familiar no es un criminal? ¿No soy *yo* una víctima en potencia? ¿No *me* vigilan? La conciencia paranoica, entonces, comienza a surgir.

A partir de lo anterior tenemos un nuevo rumbo por el cual acercarnos al problema de lo social en relación con la ficción: a Piglia le interesa el policial en tanto que ve en él una forma narrativa que parte de la aparición de la sociedad de masas y la multitud, pero, de igual modo, construye el espacio amenazador por el anonimato del otro. Si a éste le agregamos ciertos instrumentos tecnológicos de la ciencia ficción que potencialicen los efectos de conspiración, vigilancia y control, lo que obtenemos es una obra como *La ciudad ausente*. Dentro de la novela

⁴⁷ R. Piglia, “La ficción paranoica”, en *La forma inicial*, p. 152.

hay un elemento específico a partir del cual la amenaza opera: la máquina. Ésta es la que orienta el andar de Junior y quien lo convierte en detective.

Como hemos visto, Junior se enfrenta a la ciudad y, en fin, a los mecanismos de control estatal, para poder llegar al “fin” del enigma: saber quién es Elena, cómo es que se transformó en una máquina y por qué la quieren desactivar. Esta última interrogante, de hecho, es la que nos da las pistas para seguir el tema del complot en la novela. Ella, lejos de ser una víctima del policial clásico o de novela negra –donde un asesino atenta contra la vida de una mujer aristócrata o de clase alta (usualmente) y “débil” por un móvil pasional o monetario–, en *La ciudad ausente* no termina de aclararse mucho su rol, pero, a pesar de ello, resulta ser una amenaza para alguien. No está viva ni muerta, “una máquina no es; una máquina funciona”⁴⁸, dice Elena; y su presencia pone en cuestión al poder político y abre las puertas hacia su derrocamiento en este mundo ficcional.

Al final del capítulo anterior, bosquejé las fronteras diluidas que hay entre los distintos roles policiales (el detective, la víctima y el criminal) en *La ciudad ausente*, lo que provocó que Junior y Elena oscilaran entre uno y otro papel por medio de distintos modos de lectura. Reitero esta premisa ahora, pues el aspecto paranoico de la novela muestra diferentes líneas narrativas posibles, las cuales coexisten a través de una amenaza latente producida por complots. Por un lado, están los relatos del contra-poder, ciertas historias cuyo eco conspirador configura un movimiento político de resistencia. Por otro, están las narraciones del poder, que reproducen y legitiman la opresión, vigilancia y control del Estado.

Así, hacia el final de la novela se presenta Russo, amigo de Macedonio, ingeniero creador de la máquina, y quien cuenta la historia “completa”: Macedonio era un joven abogado, filósofo y poeta, con claras tendencias socialistas y anarquistas; un científico que buscaba hallar “el origen

⁴⁸ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 68.

de la vida”, “como si buscara una especie de célula primordial, el nudo blanco, el origen de las formas y de las palabras”⁴⁹. Esto es muy importante, ya que nos muestra la triple visión y explicación sobre la maquinización de Elena. Por una parte, él centra sus conocimientos científicos y filosóficos en la producción de un autómatas que permitiera acceder al *origen* del lenguaje y la memoria en una acepción netamente metafísica; por otra, él, según Russo, tenía por enemigo al Estado, lo que le hizo necesitar un medio tecno-lógico de resistencia política: “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”⁵⁰.

De este modo, surge la idea de una *máquina de defensa femenina*, la cual se suma a las múltiples referencias y concepciones de Elena a lo largo de la novela. Sobre esto, cabe aclarar que la historia de Macedonio y Elena es contada por Russo, y no por la voz directa de alguno de ellos. Además, la proyección de un aparato femenino de resistencia al poder estatal fue concebido previamente al encuentro amoroso entre ellos.

Por último, habla acerca de la vida y muerte de Elena. Macedonio estaba tan enamorado de ella que su fallecimiento lo dejó devastado y causó que abandonara, poco a poco, su propia vida.⁵¹ El único consuelo, dice Russo, fue construir una máquina en la que pudiera preservar a su amada y en donde él mismo pudiera permanecer con ella. De este modo, el deceso de ésta fue, tal vez, un pretexto perfecto para llevar a cabo el experimento, que al final tuvo una doble función: preservar a su amada y crear un artefacto de resistencia al Estado. Por supuesto, el medio que elige,

⁴⁹ R. Piglia, *La ciudad ausente*, pp. 146-147.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 142-143. Las cursivas son mías.

⁵¹ En la novela, Piglia ficcionaliza a Macedonio Fernández y a Elena, su esposa. Ver nota 79 del capítulo 2.

debido a sus propios ideales, es un dispositivo (re)productor de lenguaje, memoria, narraciones, el cual sólo vio la luz a partir del conocimiento de toda vida o forma lingüística: los nudos blancos.

En este sentido, Russo, Macedonio y Elena son una amenaza para el dominio político simbolizado como Estado Mental (aunque cada uno de ellos lo vive y enfrenta de distinta manera). Empero, cuando la máquina incide cada vez más en la sociedad, ésta se vuelve la amenaza principal: ella y sus relatos son lo que se presenta directamente en las redes ciudadanas. Por esta razón, el Estado incrementa el control con el fin de encarcelarla y, posteriormente, desactivarla. Le crean un Museo para transformarla en una pieza histórica, un monumento del pasado. Sin embargo, ella y sus relatos han penetrado tan profundamente entre los ciudadanos, que propicia la emergencia de grupos clandestinos revolucionarios. Las historias circulan y, con ellas, una lucha contra la opresión estatal, un complot frente al Estado.

Ahora bien, el complot que representa el relato opresor del Estado es puesto en evidencia y producido por la misma máquina. Ello se observa con nitidez en “Los nudos blancos”. Éste llega a manos de Junior a través de Fuyita, el guardia del Museo. Tal narración cuenta “[u]na historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle. La luz que brilla como un flash sobre las caras lívidas de los inocentes en la foto de los prontuarios policiales”⁵². Esta versión es muy relevante en cuanto se trata de reconstruir y conocer el proceso de conformación de Elena dentro del horizonte del complot y la amenaza, pues nos remite a dos cuestiones particulares de su existencia.

En primer lugar, narra y da pistas para explicar la condición mental de ella y el propósito del internarla en una clínica (una instancia subordinada al Estado): quién era, qué enfermedad la

⁵² *Ibid.*, p. 65.

llevó a la muerte y por qué es una máquina. ¿Delirios? ¿Esquizofrenia? ¿En verdad era un aparato? ¿Una espía o una mujer policía? ¿Investigaba la función de la Clínica? Lo anterior es clave para entender el poder de sus narraciones y el por qué la quieren borrar de la ciudad:

Elena se internó con el doble propósito de hacer una investigación y de controlar sus alucinaciones. Estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía 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. Por eso el juez la había elegido para que se infiltrara en la Clínica.⁵³

Estas dos explicaciones sobre el personaje (ella sabía que estaba enferma o muerta y también que iba como espía) ya nos presentan un dilema, y, conforme nos adentramos en la lectura del relato, nos enfrentaremos a un problema: al padecer “alucinaciones”, nos sumergimos en una narración delirante, lo cual dificulta el entendimiento total de la situación. Pero esto no ocurre por su mismo “padecimiento”, sino por las condiciones en las que la trataron en la Clínica: “—No sea imbécil — dijo Arana—. Se ha vuelto psicótica y tiene un delirio paranoico. Estamos en una clínica de Belgrano, esto es una sesión prolongada con drogas”⁵⁴. Entonces, ¿estaba enferma de verdad, o sus síntomas fueron creados por científicos y médicos al servicio del Estado?

Elena sufre una especie de tortura para sacarle información, sin importar las consecuencias (en este momento parece más humana que máquina). ¿Quién es y qué hace Mac? ¿Dónde pueden encontrarlo? ¿Con quiénes más trabaja? Al ser esposa de Macedonio, un revolucionario anarquista, es lógico que ella estuviera implicada en los movimientos conspiratorios para derrocar al Estado. Sin embargo, por el trato que recibe, y por los datos que obtienen de ella, parece una participante más del complot político y no sólo su amante. De ser cierto esto, comprendemos el papel

⁵³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 67.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

conspiratorio y transgresor de las narraciones de la máquina y por qué la quieren quitar de circulación.

En segundo lugar, dentro de la aclaración de las intenciones de los científicos en la Clínica se ubica un relato que explicita la opresión a la que Elena fue sometida. En “Los nudos blancos”, la Clínica se asemeja, nuevamente, a la ciudad que la contiene y, con ello, a una cárcel: “Las ventanas tenían rejas”⁵⁵, “Cada zona tenía su propio comando y su zona de vigilancia”⁵⁶, “La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver”⁵⁷. Esto refuerza la idea de que en la metrópolis en donde se desarrolla la novela, todo se siente como una penitenciaría. Asimismo, vemos el ambiente de amenaza dentro y fuera de este espacio, no se puede escapar él. Y Elena, al ser una mujer dentro del movimiento socialista y anarquista como su esposo Macedonio, termina formando parte de las víctimas del Estado tarde o temprano:

—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. Iban a operarla. Se sentía lenta y vacía, temió que la hubieran desactivado.⁵⁸

Fue en ese hospital donde se llevó a cabo su transformación (o metamorfosis final), con el fin de obtener información y contrarrestar la fuerza del movimiento revolucionario. El Estado, entonces, es una máquina de control, amenaza y vigilancia de los individuos en una sociedad de masas, no sólo mediante un cuerpo policiaco, sino también a través de tecno-logía: una técnica de reproducción de relatos que legitimen su dominio. El poder político, igualmente, cuenta su propia “versión” de las cosas, con lo cual trama una red conspiratoria frente al complot armado por sujetos

⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸ *Ibid.*, p.71.

que se le resisten y contraponen. No por nada aquella narración de “Los nudos blancos” puede ser leída como una forma de justificación del confinamiento de Elena.

Aunque, como se mostró en páginas atrás, Elena tiene múltiples acepciones a partir de las cuales podemos acercarnos a la complejidad de su personaje (pequeñas descripciones de qué es la máquina), es en el entramado del complot y la amenaza donde se radicaliza la posición política de una forma narrativa. Hace ver en el caso de la máquina por qué resulta ser una amenaza y para quién representa tal cosa. Como dice Piglia, las partes fundamentales del complot son los mecanismos de poder y contra-poder: el contenido en las diferentes versiones posibles para contar una misma historia.

Junior, en tanto detective, funge como el vehículo que nos permite saber, ni más ni menos, sobre esta serie de complots y las posibilidades políticas que esto implica: nos muestra la opresión del poder estatal, pero también la rebelión que podría significar la liberación. Si bien no tenemos una postura clara sobre sus intenciones, es gracias a él que podemos conocer estas historias. Nuestro detective nos lleva a la máquina y ella es la figura donde las distintas partes del complot se conjuntan. No obstante, no podemos decir que una sea la “oficial”. La condición mecánica y la función programada de narrar en Elena reproduce una multiplicidad de interpretaciones de un mismo suceso. El producto que nos da, los relatos, se producen sin fin, por lo que seguiremos teniendo más versiones conspiratorias.

No hay una historia “original” de la máquina. Hay *historias* y, en este sentido, todas son “auténticas”. (O, mejor dicho, copias). Los dos relatos que muestran partes de su surgimiento, el que narra una conspiración de la resistencia o evidencia la opresión a la que fue sometida, tienen el mismo contenido de verdad en tanto reproducciones. Todas son verdaderas y falsas al mismo tiempo y yacen interconectadas. El detective (Junior o el lector) tiene que averiguar cuál es la

“real”. No obstante, esto nunca se cumple totalmente. Y no puede hacerlo por la naturaleza misma de la máquina: todo dependerá de una lectura y su aproximación a un lado o a otro del complot. Por tanto, la función de éste dentro de la propuesta narrativa pigliana tiene que ver con una “autorreflexión”, como dice Laura Conejo, “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”⁵⁹. En consecuencia, las redes narrativas del complot son parte fundamental del proyecto literario de Piglia de un estado del género literario que “diagnostica” las relaciones entre el sujeto y el Estado en la sociedad moderna de masas. De esta manera, la ficción paranoica es una continuidad del policial que tematiza el complot, la amenaza y la paranoia como un padecimiento de nuestra época.⁶⁰

⁵⁹ Laura Yazmín Conejo Olvera, “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino”, en *Contextos*, no. 28, 2012, pp. 41-55. Consultado el 29 de agosto de 2017, <<http://www.umce.cl/joomlatools-files/docman-files/universidad/revistas/contextos/N28-02.pdf>>, p. 46.

⁶⁰ Otra perspectiva que recupera la conexión entre la ficción paranoica y el complot está en: Marcela Gándara Rodríguez, *Ficciones subversivas: la presencia de Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt en Blanco nocturno y El camino de Ida de Ricardo Piglia*, Tesis de Doctorado, México, UNAM-FFyL, 2017.

III. El enigma y las formas de narrar y leer

El último tema que nos concierne de la ficción paranoica en relación con el problema de la narración es el enigma. Al igual que el complot y la amenaza, éste es fundamental para entender la obra de Piglia, tanto literaria como teórica. De hecho, veremos, estos tres conceptos están hilados y dan cuenta de un punto esencial para hablar de tal proyecto pigliano: el delirio interpretativo, el cual es, quizás, la cúspide de una experiencia paranoica que representa el estado del género policial.

Para comenzar, hay que diferenciar dos ideas que se oponen y complementan, a la vez, para hablar de *lo no dicho* en el texto literario, es decir, los vacíos. Por un lado, tenemos el *enigma*: lo que se oculta, pero que puede ser descubierto (éste depende de una interpretación). Por otro lado, está el *secreto*: lo que se sabe, pero que se encubre siempre, no se dice nunca (éste es independiente de un acto hermenéutico). Sin embargo, ambos forman parte de las fuerzas oscuras a las que apunta Piglia con el complot y la amenaza, puesto que los huecos narrativos están puestos en función de los relatos y contrarrelatos de los que hablamos anteriormente.

Junior intenta llenar, resolver, un vacío, un enigma: debe indagar, transitar y hasta “entrevistar” para descubrir el misterio de la máquina de Macedonio. En su búsqueda, no encuentra un único camino hacia la verdad. Por el contrario, halla una serie de crímenes y complots, los cuales debe interpretar para reconstruir la historia de Elena e, incluso, de la ciudad entera. Por este simple hecho, los múltiples relatos y las variadas versiones comprueban que nos enfrentamos a un enigma. No se trata de seguir un secreto, develar algo que de una u otra forma ya se sabe, pero no puede decirse (en voz alta) —como lo sería una conspiración política—, sino de intentar encontrar un sentido último a la existencia de la máquina y del por qué la quieren desactivar. Tiene que comparar múltiples copias y reproducciones de un mismo acontecimiento para llegar a una conclusión.

El enigma y el secreto se diferencian por la existencia o ausencia de una explicación distintiva, lo cual muestra un primer acto sintomático de la ficción paranoica: el texto siempre esconde algo y éste puede no ser develado al final, además de que los sentidos de la obra tienen que ser aclarados por un detective (o lector, como señalaré más adelante). Los vacíos del texto pueden llenarse o permanecer en blanco. Más significativo, un escrito puede ser concluido con un “punto final”, “puntos suspensivos”, una interrogante o un diálogo infinito, con lo que tales huecos apuntarán, en todo momento, a otras historias. Una narración, entonces, muestra un suceso y esconde otros que deben interpretarse. Dice nuestro autor:

Lo que me interesa que tengamos en cuenta es esta relación más específica entre el hecho de contar un relato y dejar, en ese relato, un vacío. Algo que no ha sido narrado y que funciona como un enigma. Lo que quiero decir es que en un relato, en una narración, el enigma, el secreto, a menudo está en un lugar, es decir, es una problemática que está espacializada, colocada y representada en un sitio determinado del texto.⁶¹

Lejos de ser utilizado como un recurso formulaico característico del policial clásico, “escribir a través de lo que no se dice no es en Piglia un capricho estético sino que surge como respuesta a la pregunta de cómo narrar la verdad, es una solución al problema de cómo registrar la experiencia, pregunta constante en su obra”⁶², señala Gabriel Rovira. Es decir, la forma es contenido, y viceversa.

Si la ficción paranoica es un “nuevo” estado del género policial, entonces esta *forma* literaria pone el foco de atención en el problema de los vacíos:

El género policial convierte en anécdota y en tema un problema técnico que cualquier narrador enfrenta cuando escribe una historia. Aquello que no se narra y que funciona como un lugar vacío. Todo narrador enfrenta siempre el problema del secreto, del suspenso, del misterio. Todo relato va del no saber al saber. Toda narración supone ese paso. La novela policial hace de eso un tema. Poe puso en el género policial una serie de problemas técnicos que estaban presentes en el debate sobre la narración.⁶³

⁶¹ R. Piglia, *La ficción paranoica*, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

⁶² G. Rovira, *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, p. 47.

⁶³ R. Piglia, “La ficción paranoica”, desgrabación para el diario *Clarín*, s/p.

Para lo que nos importa aquí, lo principal es el enigma en tanto que permite el paso del no saber al saber. Pero, sobre todo, es uno de los elementos primordiales del policial: el detective tiene que interpretar una serie de pistas para develar lo que se oculta, en este caso, quién asesinó; esto es, descubrir una verdad detrás de un crimen. A pesar de que no estamos en presencia de un misterio de la tradición clásica en *La ciudad ausente*, la forma inicial de este género es significativa para comprender la transformación del tema del “enigma” en la ficción paranoica.

El policial nace junto con una renovación de los modos de narrar historias. En este sentido, el argentino asienta un componente más del por qué considera importante y vital el personaje de Junior: “lo que interesa marcar acá es que el género policial nace con la figura del detective. De la problemática global de la narración y de la investigación de un enigma se desprende una figura específica que está dedicada a descifrar”⁶⁴.

Así, hay un individuo encargado exclusivamente de colmar esos vacíos desde la tradición clásica policial hasta la propuesta pigliana de la ficción paranoica: el detective. Él es quien simboliza el proceso de la narración como un tránsito de lo ignorado hacia el conocimiento, de algo confuso a su desenredo en una historia. Esto, por tanto, pone de manifiesto una pregunta fundamental: ¿qué sabe el que narra? La tematización de los vacíos y la creación de un sujeto dedicado sólo a llenarlos pone en cuestión la función del narrador, ya que no conoce toda la historia.

El detective representa su desdoblamiento. Continúa Piglia:

Me parece que la forma encuentra su punto de partida ya en Poe, con el narrador anónimo que se alía o establece una relación de amistad con Dupin. Entonces es como si ahí se produjera un desdoblamiento, y el narrador envía a alguien, el detective, que va a la historia y vuelve con los datos. El narrador entonces transcribe o comenta lo que dice esa figura, que casi es un desdoblamiento del narrador: el que narra y el que investiga.⁶⁵

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ R. Piglia, “La ficción paranoica” en *La forma inicial*, pp. 150-151.

Dupin se lanza a resolver acertijos criminales, siendo su mejor amigo (anónimo) quien espera a que él vuelva con los datos para escribir los acontecimientos del crimen. El narrador es el transcriptor de los hechos traídos por este investigador. Del mismo modo, están Holmes y Watson, una de las duplas más famosas del género.

Por ello, estos dos aspectos formales contenidos en las obras, los vacíos y el detective, van de la mano y conforman una nueva manera de narrar las cosas, lo que significa para Piglia entrar dentro de uno de los debates de la literatura moderna. Esta renovación no sólo señala un mecanismo interno donde los géneros “evolucionan” a través de sus aspectos puramente estructurales. El giro formal, más bien, responde al contexto social que se vive a partir del momento en que nace: la tensión entre los modos de narrar vigentes y el desarrollo de la sociedad de masas desemboca en el interés de Ricardo Piglia por estudiar principalmente el policial.

El enigma, para el argentino, es una forma que encubre un contenido. En este sentido, dentro del policial, éste es un problema de verdad en tanto que el detective tiene que develar una realidad oculta, pero también lo es de ley ya que ésta tiene de fondo un crimen. El propósito es dilucidar una incógnita que altera el orden social. No obstante, como hemos visto hasta ahora, en la ficción paranoica no existe una completa justicia ni se puede aclarar totalmente lo oscurecido del asunto. Después de todo, los relatos policiales que propone Piglia están inmersos en una red de conspiraciones. Mejor dicho, los vacíos son producto de estas “fuerzas oscuras” que él sugiere, el complot y la amenaza estatal. En *La ciudad ausente*, como desarrollé en el apartado anterior, la actividad de Junior como detective gira en torno al enigma de la máquina: ¿qué o quién es? ¿Qué peligro representa su existencia? En esta pesquisa, él des-cubre una serie de complots, en las cuales no hay una versión oficial de la historia debido a los poderes que se ponen en juego para el Estado. En consecuencia, no hay una solución final a los crímenes.

En tal contexto, entramos al terreno del enigma en función de los relatos, la verdad y la ficción. Apunta nuestro autor:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. [...] El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.⁶⁶

La forma narrativa está constituida por la sociedad, siempre es social. Los relatos de un mundo penetran en todos los sujetos, los cuales son producidos tanto por ellos mismos como por el Estado. Éstos, en tal sentido, son gobiernos narrativos, que oscilan entre la verdad y la ficción, lo cual es señalado en *La ciudad ausente*, principalmente, por la máquina. Dentro de toda la producción literaria de Piglia, encontramos la relación bilateral entre narración y realidad, de ahí su proyecto experimental al escribir. ¿Quién narra en *La ciudad ausente*? Si bien es correcto responder que no hay un sólo narrador, es posible indicar a un “macro-narrador” desde el cual pensar a los demás: la máquina; pero, a su vez, existe una figura recolectora de los relatos, sin la que éstos nunca saldrían a la luz: Junior, el detective.

En ambos personajes trasluce la convergencia entre el policial y la ciencia ficción en la novela, ya que la máquina cuenta el crimen del que fue víctima y, a partir de él, otras atrocidades; asimismo, sus historias ocasionan, en el fondo, la actividad detectivesca de Junior. Por otro lado, en cuanto a los aspectos ciencia ficcionales, Elena es convertida en un medio tecno-lógico por el que se mueven los crímenes y los complots. Ella simboliza los nuevos instrumentos que facilitan la circulación masiva de los relatos de control o conspiratorios. El simple hecho del proceso de su existencia manifiesta ese horror al que la ciencia ficción refiere. La ciencia y la tecnología son

⁶⁶ R. Piglia, “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, p. 11.

usadas para la intensificación de la represión y la vigilancia. El matiz está, justamente, en que, dice Elena, “Ahora soy una máquina de repetir relatos”⁶⁷. Hay formas narrativas puestas al servicio del Estado o de los grupos revolucionarios.

La máquina hace posible narrar lo que parece inadmisiblesiquiera enunciarse. Es parte de un vacío, pero también produce los mismos mediante sus relatos, ante lo cual, vale la pena recordar lo que Benjamin sostiene: la narración es la “facultad de intercambiar experiencias”⁶⁸. En relación con esto, dice Piglia:

En un sentido todos somos narradores, todos somos expertos en la narración, todos intercambiamos historias. Todos somos narradores y todos sabemos narrar, con mayor o menor pertinencia y calidad. Un día en la vida de cualquiera de nosotros es un día hecho también de las historias que contamos y nos cuentan. Los relatos que contamos y nos cuentan a lo largo de un día podrían muy bien ser uno de los registros vitales de nuestra experiencia.⁶⁹

La forma de narrar siempre contiene experiencia humana. Sin ésta no hay nada que contar, no existe algún registro vital que comunicar y reproducir. Aquí está el frágil punto en el que los relatos pueden recrear vacíos, pues con la introducción de un artefacto narrador en la escena del crimen, toda la historia policial se juega en el *cómo* se cuenta: “Todo relato es policial, me decía él. Sólo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre historia de un crimen”⁷⁰. Ya no encontramos, entonces, al narrador prototípico del policial clásico que enuncia descriptivamente las deducciones del detective; no hay una visión detectivesca puramente tradicional. La máquina, víctima y criminal desde distintos puntos de vista, es la narradora de su propia historia personal, pero también la de una colectividad de la ciudad en la que habita: relata los crímenes que la atraviesan.

⁶⁷ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 79.

⁶⁸ W. Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 2001, p. 112.

⁶⁹ R. Piglia, “Modos de narrar”, en *Antología personal*, p. 242.

⁷⁰ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 159.

Por tal motivo, no es casual que algunos de los personajes detectives del policial actual recurran a colocarse como escritores o narradores dentro de la obra literaria.⁷¹ Junior es un periodista que, si bien no es un redactor formado intelectualmente, sigue siendo alguien que escribe. Al tener como testimonios directos a los relatos, sólo puede contar el caso que le corresponde. Por tanto, él es fundamental para que las historias de la máquina sean re-narradas. Como su oyente, al dar cuenta de ellas en el periódico, también se transforma, hasta cierto punto, en su narrador. Hace posible que la experiencia pasada de Elena siga latiendo y pueda ser re-vivida por los lectores: “Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir”⁷².

Aquella parte humana que conserva la máquina es la memoria⁷³; sin ella no sólo sería un artefacto más, sino que no podría narrar. Con ella, ésta adquiere la facultad del aprendizaje, lo que

⁷¹ A pesar de que el policial clásico (y a veces en algunas historias negras) tiene como detective a un hombre intelectual, aristócrata o con gustos refinados por la literatura, algunos de ellos en nuestro entorno actual dan el paso de ser lectores a escritores formales. Por ejemplo, tenemos los casos del periodista José (Pepe), el detective de la novela *Qué solos se quedan los muertos* del argentino Mempo Giardinelli, quien se encarga de resolver el enigma de dos asesinatos; o el novelista Gustavo Flavio (o Iván Canabrava) de la novela *Bufo y Spallanzani* del brasileño Rubem Fonseca, quien busca la verdad detrás de un fraude al que lo están inculcando, al mismo tiempo que escapa del crimen real que cometió. Asimismo, en este ejercicio escritural, también hallamos otros roles del policial, que dejan el testimonio ya sea de un asesino o un crimen, como en “Nunca en domingo” del mexicano Francisco Hinojosa, en donde un asesino, a modo de lista, escribe la vida rutinaria que tiene (la cual lo lleva a asesinar).

Así, una propuesta para esta condición del policial desde Piglia y más allá de él, es que “el hombre de letras”, en este tipo de obras, se asume como un detective, criminal o víctima que narra a partir de la escritura misma, para intentar relatar lo innarrable desde la propia experiencia aquellos horrores de nuestra época contemporánea y moderna latinoamericana (aunque sea a base de “mentiras”, como reflexiona Giardinelli, “ficción”: “Este fenómeno es para mí uno de los más maravillosos que produce la literatura. Nosotros, los mentirosos, somos los que *denunciamos las verdades más horribles de la vida*, los que inventamos las más hermosas acciones, los que dejamos asentados los más nobles principios y valores. *Mentimos para contar, y mintiendo mostramos los contrastes humanos. Escribimos con permiso y autoridad para mentir, y mentimos para llamar la atención*. Si es cierto que una persona es tan sólo lo que es su propia vida, o sea lo que es su historia, sentimos temor, pudor y vergüenza de que nuestras vidas sean mediocres o intrascendentes. *Por eso exageramos. Por eso mentimos. Por eso escribimos*.” (M. Giardinelli, “Conferencia por el Día del escritor”, en el Museo de Medios de Comunicación, de Resistencia, Chaco, el 14 de Junio de 2004, consultado el 10 de marzo de 2019, <<http://www.mempogiardinelli.com/ens1.html>>. Las cursivas son mías.)). Así lo manifiesta Junior cuando asume el caso de la máquina desde su posición de periodista; más significativa es la máquina, aunque no escribe, sí narra.

⁷² R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 59.

⁷³ El tema de la memoria no será expuesto en profundidad, pues considero que es un tema demasiado extenso del que podría desprenderse otro trabajo exclusivo para ello. Sin embargo, es importante mencionar que la memoria y el lenguaje traen consigo los temas de la narración y el complot: las narraciones son un tipo de lenguaje con memoria histórica, la cual es un peligro para el control estatal, pero también un medio de resistencia de los sujetos al Estado y la masa. Una aproximación más detallada a este tema está contenida en: Cynthia Lira Colín, *La poética de la resistencia, Ricardo Piglia y la máquina de contar historias*, Tesina de Licenciatura, México, UNAM-FFyL, 2016.

le permite aprender a contar historias. Lo que los ingenieros-médicos no se dieron cuenta fue que, al preservar la memoria de Elena cuando la maquinizaron, le permitieron la capacidad de lenguaje: “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”⁷⁴. Con éste pudo narrar su experiencia y vida antes de su transformación. No obstante, en sus relatos no sólo está contenida su propia existencia, sino la de otros, experiencia y recuerdos ajenos. En sus historias están contenidas unas reminiscencias, las cuales son el testimonio de que era una persona, y, también denotan una memoria social de los crímenes de los que fue consciente. Con ello se ponen de manifiesto las contranarraciones del complot. Los vacíos empiezan a funcionar, pues, aunque el aparato difunda este tipo de relatos, el Estado intentará borrarlos. Los cuestiona e intenta anularlos; oculta la verdad. El Estado no puede permitir narraciones que pongan en duda su versión de los hechos.

La máquina narradora como punto central del enigma y Junior como el detective muestran la existencia de algo oculto, y hacen posible que todas las ficciones (re)producidas, aparentemente autónomas entre sí, puedan leerse entretajadas unas con otras, sin perder su posible independencia. Cada una de las historias es susceptible de ser interpretada como un cuento, un texto corto y delimitado, pero también como partes de un mismo y único acontecimiento. De tal modo, Junior

[e]ntraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez.⁷⁵

Todas y cada una de las narraciones (“La grabación”, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “Los nudos blancos”, “La isla”, y la misma *La ciudad ausente*), así como las anécdotas de Renzi, Russo y las informantes de Junior, son pistas de un “macro crimen” que no es

⁷⁴ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 116.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

posible entrever más que a través de la interpretación de su trama. La misión de Junior es apropiarse de ellos y reconstruirlos en un solo relato colectivo de una sociedad decadente. Sandra Garabano sugiere que, en el género policial de Piglia,

es posible apreciar la relación entre la narración y la posibilidad de acceder a la verdad. A través de narrar una historia, se producen efectos de verdad y se crea un discurso que en principio no es ni verdadero ni falso. En el transcurso del enigma a la revelación del mismo, el detective impone una trama de sentidos a la narración. La importancia del género policial reside, entonces, en la conexión del mismo con determinados problemas éticos: la tendencia a buscar en la narración de historias una vía de acceso a la verdad y una manera de reconstruir un sentido.⁷⁶

El entramado de narraciones ilumina una serie de hechos fragmentados bajo los cuales hay una verdad y sentido que se ocultan. El problema de la ficción, la realidad y el enigma que se enreda en *La ciudad ausente* implica, por ende, una interrogante para Piglia:

¿Cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción? Hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, la novela trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma. La pregunta en realidad sería: ¿de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se traman y circulan en una sociedad?⁷⁷

De tal manera, esta forma de narrar necesita un lector para poder transmitirse. Un lector que se vuelve narrador y viceversa, en una relación circular o dialéctica, como lo sugiere la novela. El enigma transita y vive por lo que cuentan los individuos en una sociedad y el Estado que la regula. ¿Hasta qué punto una ficción puede transformar la realidad de la que surge? A propósito de esto, Piglia sentencia:

Hay una tensión entre el acto de leer y la acción política. Cierta oposición implícita entre lectura y decisión, entre lectura y vida práctica. Esa tensión entre la lectura y la experiencia, entre la lectura y la vida, está muy presente en la historia que estamos intentando construir. Muchas veces lo que se ha leído es el filtro que permite darle sentido a la experiencia; la lectura es un espejo de la experiencia, la define, le da forma.⁷⁸

⁷⁶ Sandra Garabano, *Reescribiendo la Nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003, p. 115.

⁷⁷ R. Piglia, "Novela y utopía", en *Crítica y ficción*, p. 93.

⁷⁸ R. Piglia, "Ernesto Guevara, rastros de lectura", en *El último lector*, p. 93.

Por eso, el poder político, uno de los lugares donde se localiza el complot, le da una forma y un sentido determinado a la narración: sólo muestra aquellos aspectos que le permita mantener el control de los individuos. Manipula el modo de acceso a la experiencia para que la sociedad masificada sólo tenga una versión de los hechos.

Por consiguiente, la relación emisor-receptor en la narración y la lectura es circular. Por todo lo anterior, la función del enigma y los vacíos que Piglia propone en la ficción paranoica tienen que ver con el narrador, pero también con el lector: se necesita de un receptor activo, un intérprete (adquiere condición detectivesca). La tensión está dada entre la sociedad, el Estado y cómo se controlan unos a otros por medio de relatos. La tematización de lo no dicho (lo oculto) en el policial produce nuevas formas de narrar, al mismo tiempo que modos de leer un texto. De ahí que Piglia rescate algunas tesis de Borges:

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende solo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción [...], pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. *La ficción como una teoría de la lectura.*⁷⁹

Esto es, la ficción paranoica también es una teoría de la narración y de la lectura: Lo real puede ser ficción, e, inversamente, las “mentiras” podrían dar ciertas verdades, esto da una paranoia de la interpretación de los hechos. La propuesta de *La ciudad ausente*, en este sentido, radica en la disolución del narrador y la con-fusión del detective con el lector, lo cual deriva en un delirio interpretativo de lo narrado. Es importante indicar, empero, que éste importa en tanto *forma* y *contenido* de la obra, no como sujeto externo y previamente determinado al que le está dirigido un texto. El recurso de los vacíos y del ocultamiento, “propicia un efecto estético adicional al obligar al lector a convertirse en un agente activo del sentido: personaliza y potencia la experiencia de la

⁷⁹ R. Piglia, “¿Qué es un lector?”, en *ibid.*, p. 25. Las cursivas son mías.

lectura”⁸⁰, señala Gabriel Rovira. Una vez más, ¿qué tanto puedo confiar en el texto? ¿Cómo lo puedo desentrañar?

La transformación de los modos de lectura que ha creado el policial en el proyecto paranoico pigliano, lo encontramos en sus *Nuevas tesis sobre el cuento*. Los vacíos producen dos historias: la que se muestra en el escrito y la que nunca se esclarece. Por ello, el lector comprende, al final, que la historia que ha intentado descifrar es falsa: “El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos”⁸¹, sentencia el argentino. Aunque éste interprete, busque e indague, choca con la imposibilidad de dar un único sentido a la historia, porque las redes ciudadanas de la amenaza y el entramado de los complots producen enigmas que no pueden descubrirse del todo. No hay un sólo relato, sino muchos. A pesar de que varios de ellos se complementan, otros parecen oponerse, pero nunca dejan de estar, de alguna manera, conectados. Nos encontramos en la relación ambivalente entre ficción y realidad.

En este sentido, la novela misma puede ser un producto de la máquina, lo cual pone en jaque, incluso, la interpretación final del texto: en primer lugar, hacia la mitad de la obra, Junior logra llegar al Museo, donde Fuyita, el guardián de la máquina, le cuenta parte de la historia de ésta. Al momento de su arribo, el detective recorre las salas, en donde encuentra exhibidas algunas narraciones. Lo impactante es que también se hallan las reproducciones físicas de ciertos elementos contenidos en los relatos: un cuarto, fotografías, objetos personales, el vagón de un tren. Entre estas réplicas, está el Hotel Majestic, lugar en donde él había estado antes de su arribo al Museo:

En una sala lateral estaba la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume. Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. [...] Con esos materiales se habían elaborado las historias. Tenían la claridad de los recuerdos.⁸²

⁸⁰ G. Rovira, *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, p. 49.

⁸¹ R. Piglia, “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, p. 123.

⁸² R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 49.

¿Puedo creer en los recuerdos? ¿Qué tan reales se vuelven los sueños con el tiempo? ¿En qué medida puedo reconocer-me con los otros o con el espacio? ¿Se puede diferenciar un recuerdo de un sueño? La vacilación entre éste y la realidad dentro del mundo ficcional, el uso de los recuerdos y de la memoria, las réplicas y la identificación, producen un nuevo sentimiento de enigma en el personaje e incluso en el lector: ¿no estará nuestra vida ahí también? ¿Somos producto de la máquina? Las narraciones comienzan a definir e intrigar la lectura. A través del artefacto, la vida de todos se va mostrando, des-ocultando. Piglia lo remite así:

Para poder definir al lector, diría Macedonio, primero hay que saber encontrarlo. Es decir, nombrarlo, individualizarlo, contar su historia. La literatura hace eso: le da, al lector, un nombre y una historia, lo sustrae de la práctica múltiple y anónima, lo hace visible en un contexto preciso, lo integra en una narración particular.⁸³

De tal modo, entre la paranoia interpretativa, el lector *forma* parte de *La ciudad ausente*.

Otro aspecto muy importante de la disolución del narrador y la confusión del detective con el lector lo encontramos hacia el último capítulo de la novela. Junior llega a la Isla, lugar en donde encontró a Russo (el ingeniero creador de la máquina y amigo entrañable de Macedonio), quien le cuenta su versión de la historia de Elena y su maquinización. A partir de tal momento, Junior no vuelve a tener participación en la historia; permanece como el personaje que escucha el relato y no vuelve a tener acción. Con este hecho, él se con-funde con el lector. Por ello, el Ingeniero refiere:

No van a poder detener lo que ha comenzado antes de que ellos comprendieran lo que estaba sucediendo. Soy Emil Russo, dijo. Ellos piensan que tengo una réplica, pero no soy yo quien tiene una réplica, existen otras réplicas, ella produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, ésas son réplicas. *Esta conversación, por ejemplo*. Su visita al Majestic, la mujer que bebe indefinidamente de un frasco de perfume, la muchacha de la cárcel. *No hace falta que usted se vaya de la isla, esta historia puede terminar aquí*. La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ese es el crimen.⁸⁴

⁸³ R. Piglia, “¿Qué es un lector?”, en *El último lector*, p. 22.

⁸⁴ R. Piglia, *La ciudad ausente*, pp. 154-155. Las cursivas son mías.

Una vez más, la novela apunta hacia, tal vez, el enigma esencial de la historia: ¿qué son las narraciones y cuál es su (mi) papel? Los relatos se subjetivan, pero también se politizan. La máquina no sólo es creadora de ficciones que denuncian atrocidades, sino de otras formas posibles de vivir en el mundo controlado estatalmente, por eso la quieren desconectar. El Estado es un aparato en tanto instrumento narrativo y político de control social; Elena, una máquina en cuanto técnica narrativa de resistencia a la violencia y opresión: “El poder también se sostiene en la ficción”, señala Piglia,

El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato «médico»: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.⁸⁵

¿Quién es la máquina verdadera? Comprobamos, entonces, que los vacíos de la novela no van en función sólo del descubrimiento de la maquinización de una mujer, sino del des-ocultamiento de historias en parte reales y en parte ficcionales, las cuales permiten y ponen sobre la mesa la posibilidad de la liberación de la sociedad o la permanencia del control en ésta.

La tensión entre la verdad y el relato, la realidad y el sueño, la memoria y el olvido, no sólo son características de las formas narrativas, más bien contienen, simultáneamente, nuevos modos de leer al Estado, a la sociedad de masas y a nosotros mismos. El enigma tiene una posición en la ficción paranoica: ¿qué es lo real y qué es lo ficticio? Todos somos narradores y lectores potenciales. ¿Puedo confiar en tal relato? Ésta es la propuesta que plantea Piglia: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la

⁸⁵ R. Piglia, “Los relatos sociales”, en *Critica y ficción*, pp. 105-106.

realidad (utopía).”⁸⁶ La ficción paranoica, por tanto, muestra dos polos para el argentino: “por una parte es el estado del género policiaco; por otra, la manera en que la literatura nos dice cómo el sujeto privado lee lo político, lo social”⁸⁷. Realismo y utopía, recuerdos y sueños, realidad y ficción se entrelazan, dialogan, se nutren.

Por último, la novela en sí misma parece sugerirnos que ha nacido de la propia máquina. En las líneas finales, durante el desgarrador monólogo de Elena y el desvanecimiento de Junior, ésta se dirige directamente a los lectores, los cuales toman la estafeta del detective. Antes de terminar *La ciudad ausente*, ella se lamenta:

Este es un cuento, en el Archivo, este es el cuento de la cantora, hay otros, cierro los ojos y veo, una calle, oh, lo real, la claridad a la que estoy expuesta, la luz del día, la densidad pura de la experiencia [...]. Sé que me abandonaron aquí, sorda y ciega y medio inmortal [...]. Estoy llena de historias, no puedo parar [...]. Las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta [...].⁸⁸

La vida sale de una serie de cables, circuitos y engranajes, pero siempre en forma de narración. Si la novela entera es su creación, el lector no puede no serlo. Esto muestra una teoría de realidades potenciales, como apunta Jorge Fonet: “En la máquina se realiza, además, la teoría de los mundos posibles, las variantes potenciales de la historia, o sea, no sólo la historia que fue sino también la que pudo haber sido”⁸⁹, o, lo que puede ser (distopía, ucronía, utopía).

Por eso la máquina es un peligro para el Estado. Las dictaduras son relatos ficcionales de control, reflexiona Piglia. Si el poder político advierte otras historias que se opongan o siquiera sugiera otras posibles interpretaciones o formas de vida, las censura. El complot está aquí, en la tensión de las narraciones. Los vacíos que se hallan en la novela no son secretos, sino enigmáticos.

⁸⁶ R. Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, en *Crítica y ficción*, p. 123.

⁸⁷ Mauricio Montiel Figueiras, “‘Por una lectura infinita’. Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Letras Libres* (en línea), 31 mayo 2003, consultado el 11 de enero de 2019, <<https://www.letraslibres.com/mexico/por-una-lectura-infinita>>, s.p.

⁸⁸ R. Piglia, *La ciudad ausente*, p.168.

⁸⁹ Jorge Fonet, “Memoria y complot en *La ciudad ausente*”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *op. cit.*, p. 145.

Necesitan de alguien que los interprete, que les dé sentido, aunque sea bajo la máscara de un delirio. La narración de *La ciudad ausente* es la propia de la ficción paranoica. El lector *forma* parte del texto, pues lo narrado requiere de un sujeto que haga visibles los huecos: “No hay forma de leer los propios textos si no es bajo los ojos de otro”⁹⁰, expresa Piglia. En la ficción paranoica hay “[u]n lector que sospecha, que desconfía y busca pistas. Un lector paranoico”⁹¹. Así, todo apunta a una pregunta angustiante: ¿es posible desocultar e interpretar un enigma que encierra una vida descompuesta en la sociedad de masas, en la cual se ligan un crimen tras otro? Esa es la única arma de resistencia: tomar la batuta de un lector que sea, a su vez, detective; creer en que es posible otro modo de darse las cosas en la sociedad. En otras palabras, lo que solamente queda es la posibilidad de narrar y leer la realidad de otra manera.

⁹⁰ R. Piglia, “Un relato sobre Kafka”, en *El último lector*, p. 63.

⁹¹ R. Piglia, “La ficción paranoica” en *La forma inicial*, p. 164.

*

Este capítulo abordó las consideraciones de la ficción paranoica en cuanto a su tematización de la sociedad de masas y la narración. De la primera, analicé elementos como la ciudad, la multitud y el complot. Éste último sirvió de puente para explorar lo concerniente a la narración: los vacíos, el enigma y la lectura *en y de* la obra literaria.

En esta segunda vía de análisis, el proyecto literario de Piglia nos permite rescatar que la ciudad se concibe como un personaje más de la novela, ya que es fundamental para entender la red de relatos, contra-relatos y conspiraciones de la sociedad moderna. Asimismo, es sólo a partir de este espacio que los elementos policiales y ciencia ficcionales de la obra pueden convivir. Y no sólo eso, sino que esta zona de convergencia posibilita construir una unidad narrativa *diferente*.

En la metrópolis, la espacialidad propia de la sociedad de masas, los individuos son absorbidos o escondidos por ella, de tal modo que todos son posibles víctimas, asesinos o detectives disfrazados. La urbe es el lugar de la paranoia, pues el *otro* aparece siempre desdibujado y amenazante. El Estado, entonces, se presenta como el (único) poder político capaz de “controlar” a la masa. Sin embargo, el dominio no puede ser total: el complot, el sistema opresor estatal, trae siempre consigo un halo de resistencia bajo la forma de contra-narraciones que evidencian otros modos posibles de experimentar el mundo (utopías y ucronías).

Así, entramos en ámbitos de *lo narrado*, los vacíos que el complot produce: el enigma, el cual es indescifrable a cabalidad en la ficción paranoica. Contrario al policial clásico donde el detective utiliza la razón para resolver el acertijo e interpreta las pistas para develar una verdad, para Piglia, lo oculto tras un crimen jamás se revela al cien por ciento. La paranoia, en este sentido, se halla en la imposibilidad de llegar a iluminar el enigma; el sujeto (ya sea en su acepción de

detective, narrador o lector) se pierde en una red de relatos verdaderos y falsos, los cuales lo extravían en un laberinto sin salida: no sabe distinguir entre la ficción y la realidad.

Por consiguiente, se generan nuevas formas de narración y lectura por y a través del enigma; ellas demuestran, una vez más, la conexión íntima y contradictoria entre literatura y sociedad. La unión del registro policial con los elementos ficcionales de la novela, permiten, además, una reproducción masiva de los relatos surgidos por los sujetos insertos en la sociedad. En tanto objeto tecno-lógico, la máquina hace circular a gran escala las historias, permitiendo a los individuos poder asumirse como narradores o lectores dentro de relatos conspiratorios y amenazantes. Ella es el punto de tensión entre el mundo social y el Estado.

De tal modo, lo no dicho en una obra propicia más y más narraciones, narradores y lectores. Sujetos que sospechan, desconfían, buscan pistas (aunque no las haya) e intentan interpretar los signos contrapuestos de un mismo acontecimiento: narradores y lectores paranoicos. En suma, la teoría paranoica de Piglia no es más que una transformación narrativa que desea poder seguir leyendo e interpretando a la sociedad caótica, criminal y violenta que nos ha legado la modernidad. *La ciudad ausente*, con Junior y la máquina, da un paso más adelante en este camino.

Conclusiones.

Últimas reflexiones

A través del planteamiento de la *ficción paranoica*, Piglia experimenta con la transformación de la novela policial. En consecuencia, la propuesta del argentino radica en que ésta se reconfigura por medio de la dialéctica entre *forma* y *contenido* desde, al menos, dos perspectivas (que también confluyen entre sí):

- 1) La convivencia de elementos de distintos géneros literarios (populares) en un mismo nivel diegético.
- 2) La “contaminación” y la *con-fusión* de la sociedad de masas con la narración y viceversa.

Por un lado, el contexto social inserto en el policial permite reflexionar en torno al cómo se nos muestra el mundo y ordenamos nuestra realidad. Esto no quiere decir que el contenido de la obra sea una transposición de la “vida del escritor”, sino que es un ejercicio narrativo que nos acerca de otro modo a la sociedad, con la finalidad de ser críticos y posicionarnos dentro de ella. En todo caso, esta *re-formación* en el texto literario encierra la postura política de Ricardo Piglia: “frente a la manipulación estatal de las realidades posibles (la política define lo que no se debe hacer), la novela ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil. Es por eso que la gente lee novelas, por la idea de que es posible otra vida y otra realidad”¹. Como la máquina de *La ciudad ausente*, la escritura (y la lectura) es una práctica de resistencia, de pensar otras realidades posibles o encontrar maneras de hacernos visibles, lo que se logra a través de la narración. Con todo esto,

¹ Ricardo Piglia, “Primera persona”, en *Crítica y ficción*, p. 137.

podremos observar cómo el argentino, a través de la ficción, despliega una literatura de denuncia y resistencia política y social.

Para lograrlo, el hilo conductor fue el siguiente: con ayuda del planteamiento de la ficción paranoica, Piglia re-plantea los géneros populares; en el caso específico de *La ciudad ausente*, se hallan elementos policiales y ciencia ficcionales, los cuales permiten cuestionar las formas de narración y lectura tradicionales. Asimismo, al no quedarse en los modelos prototípicos de dichos géneros, la unión de ambos brinda herramientas para extender la posibilidad de narrar lo innarrable de una sociedad, es decir, para denotar la violencia que no sólo rodea a la novela, sino también a nuestra realidad.

Así, la interpretación de *La ciudad ausente* desde la perspectiva de la ficción paranoica resalta temas como la sociedad de masas, la narración y la lectura. Ellos señalan una conciencia paranoica en los personajes, en la voz narrativa y, por supuesto, en el lector de la obra: los complots, la amenaza, los vigilantes, los secretos, los vacíos y enigmas permean en la masa (la multitud, la ciudad), lo que se traduce en la desconfianza por los otros. Por esto, el individuo es absorbido y controlado por un Estado, obligándolo a resguardarse en la soledad (como el detective). Aquello que persiste en cada uno de esos ámbitos es la duda e incertidumbre hacia las historias y las versiones que circulan por el espacio de lo urbano. Esta desconfianza, por ende, permea en la forma en cómo se presenta la narración y la lectura, pero también en las relaciones que establecen los sujetos en la sociedad moderna entre sí. Los síntomas de este ambiente peculiar van desde el sentimiento de persecución, el padecimiento de un crimen y el delirio interpretativo que trata de resarcirlo.

Conforme con esto, dice nuestro autor, la ficción paranoica “es una forma que da cuenta de la relación entre literatura y sociedad y que permite construir ficciones en sincronía con el

funcionamiento social”². En el proyecto literario pigliano, nunca se ponen en juego solamente formas narrativas y modos de lectura para el deleite de una obra de arte, sino que en éste está en riesgo la posibilidad de narrar-nos y leer-nos de una manera diferente a la que nos es impuesta en un mundo hipervigilado, controlado y represor. Ésta es la importancia de retomar una obra como *La ciudad ausente* y una idea como la ficción paranoica, en otras palabras, nos recuerda el papel central que tienen los (contra-)relatos, los cuales la literatura nos proporciona siempre. En pleno siglo XXI, donde la tecnología ha avanzado más de lo que el propio Piglia plasmó en su obra, y en donde el dominio político y social se ha intensificado y sofisticado a tal grado que la verdad de los hechos oculta el aspecto ficcional que subyace en ésta, vale la pena no olvidar una de las tesis que él nunca abandonó: la verdad se presenta, también, en la literatura; no sólo es reflejo de la realidad, sino también una proyección utópica, la cual nos permite ver que podemos vivir de otra manera y, al mismo tiempo, denuncia las atrocidades actuales.

El tono paranoico en la literatura de Piglia no deja de estar presente en ningún momento. En *La ciudad ausente*, se presenta en las relaciones bilaterales y contradictorias que establecen: una estructura policial trastocada en su raíz por elementos ciencia ficcionales; un quebrantamiento de la inmutabilidad de los roles policiales tradicionales que puede adoptar un individuo u otro en la sociedad; la apariencia amenazante y conspiratoria que tiene un relato dentro de una ciudad en la que no se sabe si se está del lado del poder político imperante o de la búsqueda de libertad que tienen las organizaciones políticas de resistencia; o bien, el ímpetu por la resolución de un enigma que nunca se deja descifrar del todo. En otras palabras, la narración y la lectura que todo ser humano puede llevar a cabo se vive como una interpretación delirante que sólo por ello logra acercarse a la

² Mauricio Montiel Figueiras, “‘Por una lectura infinita’. Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Letras libres* (en línea), s.p.

verdad de las cosas. En este mundo paranoico, si bien los crímenes nunca son resueltos del todo ni siquiera por un detective, simultáneamente posibilita, al menos, el seguir investigándolos. No hay delito perfecto, ni caso resuelto en su totalidad. Y a nosotros, narradores y lectores en potencia, también nos corresponde no dejar pasar de largo estos problemas sociales, mucho menos en la literatura.

Ahora bien, este escrito no agota de ningún modo el tema de la ficción paranoica ni de otros temas estipulados por el propio Ricardo Piglia. Siguiendo el análisis que desplegué, cabría mencionar algunas ideas que no pude desarrollar debido a que iban más allá del tema central, pero sería muy interesante tratarlos en futuros estudios:

a) La convivencia de otros géneros literarios populares. Para esta tesis, los elementos primordiales fueron el detective y la máquina como metonimias de dos géneros literarios presentes en *La ciudad ausente*: la ciencia ficción y el policial. Sin embargo, podrían señalarse otro tipo de “contaminaciones” al interior de la ficción paranoica en otras obras piglianas, como el extrañamiento (*unheimlich*) propio de la literatura fantástica³, o los rastros de otros géneros narrativos como el cuento, el ensayo literario y la literatura oral⁴. Esto tendría que ver, sobre todo, con la forma que adquiere el relato para lograr ciertos efectos en la realidad y en el lector. Después de todo, el argentino apunta: “Lo que me interesa más es la mezcla de géneros: autobiografía falsa, investigación histórica como género y la tensión ensayo/novela. El punto de vista de la unidad estaría en la posibilidad de que todo puede ficcionalizarse”⁵.

³ Como lo explora Alfonso Macedo en *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*, Tesis de doctorado, División de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.

⁴ De tal modo, no olvidemos que teoría y creación no están separados en la obra pigliana. En sus textos literarios, el argentino pone en práctica sus hipótesis teóricas y, al revés, en su teoría no deja de lado los aspectos literarios. Prueba de ello son los modos de circulación de sus escritos: ensayos literarios, conferencias, entrevistas (algunas de ellas ficticias).

⁵ Bella Jozef, “Conversación con Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *op.cit.*, p. 59.

b) La intertextualidad. Uno de los proyectos quizá más ambiciosos de Ricardo Piglia fue acerca de los modos de leer un texto. A modo de criminal, pero también como un investigador⁶, él cifra algunas maneras en las que su obra puede ser leída. Así, borgeanamente, inserta ciertos nombres y ciertas referencias en momentos muy específicos de la historia que se está contando, de modo que su obra se puede leer desde distintas perspectivas. En el caso de *La ciudad ausente*, por ejemplo, resuenan las alusiones directas a Macedonio Fernández, José Hernández, James Joyce y Edgar Allan Poe, por mencionar algunos. Para la ficción paranoica esto sería un tema más de vacíos, de formas de lectura dirigida, de pistas que el lector debe seguir para intentar descifrar el enigma de la narración y los mensajes ocultos.

c) La memoria y el lenguaje. Las narraciones de la máquina (y el proyecto narrativo de Piglia) juegan un papel vital para la opresión o la resistencia social —si el Estado las elimina, seguirá teniendo el control de la sociedad; si se las apropian los grupos de la resistencia, podrán movilizarse en contra del Estado. El lenguaje y la memoria acompañan esta coyuntura de la ficción paranoica, debido a que, en *La ciudad ausente*, los relatos de Elena son un tipo de lenguaje cargado de memoria histórica. La existencia de ella conlleva otro peligro para el Estado: el olvido es control; la memoria, resistencia (y viceversa). ¿Qué lugar ocupa la memoria, los recuerdos y los olvidos dentro de una forma literaria? ¿Es posible pensar la hipótesis pigliana de la ficción paranoica a partir del problema de la memoria?

La ciudad ausente en sí misma es una ficción paranoica. La presente tesis sólo ha tenido la intención de dar una aproximación a esta novela por medio de dicho concepto. En un tiempo donde

⁶ Piglia sentencia: “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. [...] La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas.” (“La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, p. 15.)

las obras literarias son interpretadas bajo la perspectiva de teorías ajenas al mismo autor, vale la pena prestar oídos y atreverse a leerla a través de los propios aportes teóricos de quien la concibió. Frente a la aparente amenaza que representa leer una novela desde las pautas que su creador da, este trabajo asume la interpretación delirante que busca desocultar el enigma presente en *La ciudad ausente* detrás de las palabras críticas y teóricas de Ricardo Piglia.

Bibliografía

ASIMOV, Isaac, “¿Qué es la ciencia ficción?”, en *Ulúm. Historias de ciencia y pasión*, consultado el 08 de enero de 2019, <<https://ulum.es/que-es-la-ciencia-ficcion-escrito-por-issac-asimov/>>.

BAJTIN, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

BARCELÓ, Miquel, *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*, España, Ediciones SB, 2015.

BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. y presentación de Bolívar Echeverría, México, Editorial Ítaca, 2004.

_____, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.

_____, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, trad. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 2001. pp. 111-134.

_____, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, en *Obras I/2*, Madrid, Abada, 2012. pp. 89-203.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, intro. de Bolívar Echeverría, México, Editorial Ítaca, 2003.

BERG, Edgardo Horacio, “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanérica*, Año 25, No. 75, Dic., 1996, pp. 37-47, consultado el 10 de agosto de 2017, <<http://www.jstor.org/stable/20539949>>.

_____, “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 23-53.

BORGES, Jorge Luis, “El cuento policial” en *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, pp. 229-240.

_____, y Osvaldo Ferrari, “El cuento policial”, entrevista con Osvaldo Ferrari, en *En diálogo I*, México, Siglo XXI Editores, 2005. pp. 181-184.

_____, “Leyes de la narración policial” en *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001. pp. 36-39.

BROWN, J. Andrew, “Cyborgs, Post-Punk, and the Neobaroque: Ricardo Piglia's *La ciudad ausente*”, en *Comparative Literature* (Duke University Press on behalf of the University of Oregon), Vol. 61, No. 3, Summer, 2009. pp. 316-326.

_____ e Ignacio M. Sánchez Prado, “Humanismo ‘cyborg’: el letrado posthumano en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"/CELACP), Año 34, No. 68, 2008, pp. 19-32.

CAMPOS, Marco Antonio, “Una palabra que no termina de decirse. Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Casa del Tiempo*, época V, Vol. IV, número 38, marzo 2017, pp. 8-12.

CLÚA, Isabel (ed.), *Género y cultura popular. 1. Estudios culturales*, España, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

CONEJO OLVERA, Laura Yazmín, “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino”, en *Contextos*, No. 28, 2012, pp. 41-55. Consultado el 29 de agosto de 2017, <<http://www.umce.cl/joomlatools-files/docman-files/universidad/revistas/contextos/N28-02.pdf>>.

CORBATA, Jorgelina, “Ricardo Piglia: teoría literaria y práctica escritural”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 61-72

CÓRDOBA CORNEJO, Antonio, *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

COROMINAS, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, dirigida por Dámaso Alonso, tercera edición muy revisada y mejorada, Madrid, Editorial Gredos, 1987.

DICK, Philip K., *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, ed. y trad. de Julián Díez, tercera edición, España, Cátedra, 2017. (Letras Populares).

DIEGO, José Luis de, “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”, en *Anclajes*, vol.18, no.1, jun. 2014, pp. 1-12.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

FERNÁNDEZ COBO, Raquel, “La ficción paranoica: lo fantástico como transgresión social en Blanco nocturno y El camino de Ida de Ricardo Piglia”, *Biblioteca Universidad de León Buleria*, consultado el 18 de junio de 2018, <<https://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/4418>>.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela de Ciencia Ficción. Interpretación de una novela marginal*, España, Siglo XXI de España Editores, s/f.

FORNET, Jorge, *El escritor y la tradición; en torno a la poética de Ricardo Piglia*, Argentina, FCE, 2007.

_____, “Memoria y complot en *La ciudad ausente*”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 141-159.

_____ y Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, s/f.

_____, *Valoración Múltiple de Ricardo Piglia*, Colombia, Instituto Caro y Cuervo/Casa de las Américas, 2000.

GALEANO, Eduardo, “La ciudad como cárcel”, en *Scribd*, consultado el 10 de enero de 2019, <<https://es.scribd.com/document/286856981/La-Ciudad-Carcel-Galeano>>.

GÁNDARA RODRÍGUEZ, Marcela, *Ficciones subversivas: la presencia de Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt en Blanco nocturno y El camino de Ida de Ricardo Piglia*, Tesis de Doctorado, México, UNAM-FFyL, 2017.

GARABANO, Sandra, *Reescribiendo la Nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos, 1988.

GIARDINELLI, Mempo, *El género negro*, México, UNAM, 1996.

_____, “Conferencia por el Día del escritor”, en el Museo de Medios de Comunicación, de Resistencia, Chaco, el 14 de Junio de 2004, consultado el 10 de marzo de 2019, <<http://www.mempogiardinelli.com/ens1.html>>

GILIO, María Esther, “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”, en *Página 12* (en línea), Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre de 2006, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>>.

GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Ynés, *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*, Medellín, Colombia, La Carreta Editores, 2008. (La Carreta literaria).

HABERMAS, Jürgen, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988, p. 1, consultado el 28 de abril de 2019, <<Unidadcinco.files.wordpress.com/2014/07/la-modernidad-un-proyecto-incompleto-habermas.pdf>>.

JOZEF, Bella, “Conversación con Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006.

LAFFORGUE, Jorge, y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1977.

LIDDELL, H.G., et. al., *Greek-English Lexicon. With a revised supplement*, [England], Clarendon Press/Oxford, 1940, consultado el 10 de octubre de 2018, <<https://www.areopage.net/PDF/LSJ.pdf>>.

- LIRA COLÍN, Cynthia, *La poética de la resistencia, Ricardo Piglia y la máquina de contar historias*, Tesina de Licenciatura, México, UNAM-FFyL, 2016.
- LLOPIS, Rafael, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974.
- LLURBA, Ana, “La ficción paranoica como negantropía del saber”, en *Antroposmoderno*, 19 de marzo de 2008, consultado el 15 de marzo de 2019, <http://www.antroposmodernº.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=1136>
- LORCA, Javier, *Historia de la ciencia ficción. Y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- LUCAS, Ana, “Una teoría crítica de la Modernidad”, en *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Ángel Alfonso, *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*, Tesis de doctorado, División de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.
- _____, “Del género negro a la ‘ficción paranoica’: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia”, en *Revista Xihmai*, Vol. 9, No. 17, 2014, consultado en línea el 25 de junio de 2017, <<http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/226/202>>.
- MATTALIA, Sonia, “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, España, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 109-127.
- MEDELLÍN, Adán, “Los nudos paranoicos. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Casa del tiempo*, época V, Vol. IV, número 38, marzo 2017, pp. 27-28.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio, “‘Por una lectura infinita’. Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Letras Libres* (en línea), 31 mayo 2003, consultado el 11 de enero de 2019, <<https://www.letraslibres.com/mexico/por-una-lectura-infinita>>.
- MORENO, Fernando Ángel, “La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano edit., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 65-93.
- PIGLIA, Ricardo, *Antología personal*, México/Argentina, FCE, 2014.
- _____, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010. (Narrativas hispánicas).
- _____, “Conferencia "Poe y Borges"”, en *Scribd*, consultado el 30 de enero de 2019, <<https://es.scribd.com/document/328986354/Conferencia-de-Piglia-Sobre-Poe-y-Borges>>

- _____, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001. (Narrativas hispánicas).
- _____, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005. (Narrativas hispánicas).
- _____, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000. (Narrativas Hispánicas).
- _____, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003 (Narrativas hispánicas).
- _____, “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), en <https://es.scribd.com/doc/179479142/Piglia-La-ficcion-paranoica> o http://salonkritik.net/0809/2009/08/la_ficcion_paranoica_ricardo_p_1.php, consultados el 17 de mayo de 2017.
- _____, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, México, Sexto Piso, 2015.
- _____, “Notas sobre Macedonio en un diario” en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, ed. crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, España, CEP de la Biblioteca Nacional, 1996. pp. 516-520.
- QUIJANO, Mónica, “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, Vol. 2, No. 148, 2014, pp. 87-104; o en <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-87.pdf>, consultado el 10 de julio de 2017.
- RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, España, 23.^a edición (2014), consulta electrónica en <http://www.rae.es/>.
- REATI, Fernando, *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- ROVIRA, Gabriel, “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial”, en Dante Delgado et. al (coord.), *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia, Sabines*, México, UABCS/ Gobierno del Estado de Baja California Sur/ Instituto Sudcaliforniano de Cultura/ Editorial Praxis, 2008, pp. 3-33.
- _____, *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2015.
- SALINAS, Patricia, “La ficción paranoica o la literatura como crimen (acerca de Ricardo Piglia)”, en *El avispero*, consultado el 10 de julio de 2017, <http://www.avispero.com.mx/storage/app/uploads/public/589/8e5/d49/5898e5d49db9a919766978.pdf>.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio, “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, en *Colorado Review of Hispanic Studies* (University of Colorado), vol. 2, Otoño, 2004, pp. 187-200. Consultado el 10 de agosto de 2018, <<https://es.scribd.com/document/256821493/SanchezPrado-Consideraciones-Sobre-La-Maquina-de-Narrar>>.

SANTIS, Pablo de (adapt.), *La ciudad ausente*, (novela gráfica) ilust. de Luis Scafati, Argentina, Libros del Zorro Rojo, 2008.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ed. de Isabel Burdiel, trad. de Ma. Engracia Pujals, octava edición, España, Cátedra, 2012.

STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ed. de Manuel Garrido, trad. de Carmen García Trevijano, novena edición, Madrid, Cátedra, 2017. (Letras Universales).

SUVIN, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, trad. de Federico Patán López, México, FCE, 1984. (Lengua y estudios literarios).

TINIÁNOV, Iuri, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (antolg.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1978, pp.85-88.

TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988. pp. 31-48.

VIANI, Luis (trad.), *Glosario de psiquiatría*, Madrid, Ediciones Díaz de Santos, 1996.

VILLORO, Juan, “Ricardo Piglia: la utopía particular” en *Guaraguao*, Año 4, No. 11, Asociación Centro de Estudios y Cooperación para American Latina, Invierno, 2000, pp. 9-16.

VILLAVICENCIO ARANDA, Gabriela, *Oscar de la Borbolla: la ucronía un género híbrido*, Tesis de licenciatura, México, UAM-I, 2001

VIZCARRA, Héctor Fernando, “Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial”, en *Cuadernos Americanos*, No. 143, 2013/1, pp. 115-134.

WEBER, Max, *El político y el científico*, trad. de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 2012.

WEINBERG, Liliana, “Ricardo Piglia, la máquina de escribir”, en Rose Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, COLMEX/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007. pp. 161-175.