



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

La prisión y la búsqueda del no-crimen en dos obras de Ricardo Piglia

Tesis
que para optar por el grado de
Maestro en Letras
presenta:

Mariano Hernández García

Tutora: Yanna Hadatty Mora

Instituto de Investigaciones Filológicas, Unam

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., noviembre de 2016



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.

A mamá, a abuelita.

*A mis camaradas latinoamericanistas,
vivos y muertos, cada uno
de los cuales bien pudo ser un
héroe de esta oscura y
abismada historia.*

Agradezco a la doctora Yanna Hadatty y a todos mis compañeros del Seminario de tesis.

Agradezco a mis lectores: doctora María Stoopen, maestra Valquiria Wey, doctora Rose Corral, doctor Ignacio Díaz Ruiz.

Agradezco a los integrantes de la coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Letras.

Gracias, por siempre, a la UNAM.

Si con el pensamiento consigo construir una fortaleza de la que sea imposible escapar, esa fortaleza pensada o será igual que la verdadera —y en ese caso es seguro que de aquí no escaparemos nunca, pero al menos habremos alcanzado la tranquilidad de quien sabe que está aquí porque no podría estar en otro lugar— o será una fortaleza de la cual la fuga todavía es más imposible que de aquí —y entonces es señal de que aquí existe una posibilidad de fuga: bastará con identificar el punto en que la fortaleza pensada no coincida con la verdadera para encontrarla.

Tiempo cero, I. Calvino

Índice

Introducción	1
I. El cráneo de cristal	10
II. La prisión sin rejas	34
III. La novela carcelaria	62
Conclusiones	85
Bibliografía	91

Introducción

Ricardo Piglia ha definido la sociedad como “una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente”¹. ¿Pero qué pasa si esos relatos son asfixiantes, opresivos, carcelarios? ¿Qué hacer cuando un poder intenta monopolizar la generación y circulación de relatos? La historia de Latinoamérica parece estar repleta de episodios así, acontecimientos que han obstaculizado la consolidación de sistemas políticos democráticos y participativos. El caso argentino resulta paradigmático debido a los recurrentes golpes de Estado que han lacerado al país. La última dictadura, la del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), sobresale en cuanto a la utilización y manejo de relatos en busca de autolegitimarse, relatos que demandan ser percibidos como verdaderos, como irrevocables, como necesarios: un modo de vida occidental y cristiano que se debe salvaguardar, la subversión como cáncer que infecta a la sociedad, las bondades del libre mercado, por mencionar sólo los más axiomáticos. La apertura del llamado archivo BANADE (Banco Nacional de Desarrollo)², en 2000, dejó al descubierto buena parte de la infraestructura que el gobierno usó como maquinaria de control ideológico. Una muestra muy significativa, por ejemplo, se encuentra en los manuales de civismo destinados a los niños de educación básica dentro de las escuelas argentinas a partir de 1978, con los que se buscaba

¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 35.

² Se trata de una serie de documentos oficiales hallados por casualidad en una de las bóvedas del BANADE. En dichos documentos se hace patente la estrategia de represión cultural implementada por la dictadura militar y que incluía, por ejemplo, la censura y control de libros considerados subversivos, el espionaje a personalidades vinculadas con la cultura y la educación, la implementación de estrategias educativas en todos los niveles escolares basadas en una disciplina férrea y autoritaria. Una buena cantidad de información sobre este tema ha sido expuesta en Internet en los últimos años: <<http://www.comisionporlamemoria.org>>, <<http://www.memoriaabierta.org.ar>>.

imponer un modo de «ser argentino», una única manera de vivir y de relacionarse, la cual tenía como eje conductor el miedo.

La cárcel resalta por ser uno de los instrumentos de dominio y control más socorridos por prácticamente cualquier tipo de poder, al menos a partir de la Era Moderna, como lo muestra Foucault en su conocido *Vigilar y castigar* (1975). Latinoamérica no es la excepción; de hecho, la prisión surge como una de las constantes en la historia de nuestros países, uno de los elementos sustanciales que ha marcado nuestro derrotero desde de la conquista y colonización de América:

Todo estudio sobre el tema carcelario en Hispanoamérica debe comenzar por las narraciones antiesclavistas. Sin ellas no se pueden entender los procesos de independencia que están vinculados de una y otra forma a la base económica desarrollada por la conquista y la colonización y por el hecho de que la posesión de territorios se enlaza al dominio sobre los individuos. La continuidad de estas deformaciones creó la base del caudillismo y de las subsecuentes tiranías en las repúblicas.³

Podemos dar un paso más y plantear que incluso después de las variadas dictaduras latinoamericanas —y también en los países que no las hubo explícitamente—, la prisión ha seguido siendo un punto medular en la conformación de nuestras sociedades. En el caso argentino, por ejemplo, las medidas tomadas en todos los órdenes durante el Proceso de Reorganización Nacional continuaron repercutiendo en la vida de los ciudadanos. El modelo neoliberal de los noventa tiene sus antecedentes en las pautas económicas de la junta militar. Una nueva dictadura, la del Mercado, no necesita más de un Videla, pero sigue haciendo uso de buena parte de aquellos mitos legitimadores y del sistema penitenciario.

³ Rafael E. Saumell-Muñoz, "El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina", en *Revista Iberoamericana*, 1993, Vol. LIX, Núm. 164-165, pp. 497-507.

Mas el prototipo de la prisión no se ha mantenido invariable a lo largo del tiempo. La tecnificación llega, aunque tarde, también al Cono Sur. A partir de ahora me refiero específicamente al caso argentino. Las investigaciones acerca de la transformación de las cárceles en aquella nación señalan un cambio normativo hacia finales del siglo XIX, donde, si bien no desaparecen por completo, hay un intento de sustituir las antihigiénicas, atestadas y vetustas prisiones por unas más modernas⁴. Junto con ello, se promueve un estudio cientificista de los presos:

A comienzos del siglo XX, un grupo de médicos-psiquiatras porteños había inaugurado un pionero centro de estudios del delincuente (masculino), un bastión del poder científico en el corazón de las instituciones estatales. Allí, los doctores habían sometido a revisiones, mediciones antropométricas y entrevistas individuales a miles de penados vestidos con su uniforme a rayas. De esos encuentros habían surgido miles de historias criminológicas con recomendaciones en relación a la institucionalización o liberación de los sujetos sometidos a dicho tratamiento. Minuciosas “biografías científicas [sic]”, con fotografías y huellas dactilares, estos documentos eran la encarnación misma del poder de exclusión de la ciencia asociada al Estado.⁵

De este modo, la prisión surge como un recinto adoctrinador cuyo fin último es la normalización del recluso. Esta ligazón entre el poder estatal y el médico potenciaba la facultad de apartamiento y exclusión, a través de un disfraz racionalista. El fracaso mundial del reformismo punitivo no fue la excepción en Argentina. Sin embargo, como lo hace notar Foucault, la no disminución de la tasa de criminalidad, la marcada reincidencia, la pauperización a la que son arrastrados los presos, son factores que parecen poco importantes para el sistema carcelario. Más aún, son consecuencias esperadas y propiciadas, gracias a las cuales un régimen logra sustentarse al convertirse en un administrador de las ilegalidades,

⁴ La Penitenciaría Nacional y el penal de Ushuaia, puestos en funcionamiento en 1877 y 1902 respectivamente, surgen como el prototipo del sistema penitenciario *civilizado* y moderno. Ver Lila Caimari, *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

⁵ Lila Caimari, “Entre el panóptico y el pantano: avatares de una historia de la prisión argentina”, en *Política y Sociedad*, 2009, Vol. 46, Núm. 3, pp. 135-147.

transgresiones que no conllevan ningún riesgo político ni económico para el poder. En Argentina, la prisión política se convirtió en uno de los elementos más útiles con el que los distintos gobiernos buscaron someter a los disidentes. La desaparición de personas sería la consecuencia última y atroz de todas estas prácticas.

Acorde con los expertos en el tema, aproximadamente a partir de la transición hacia la democracia en 1983, se fue perdiendo interés por el examen criminológico, y las cárceles argentinas se han convertido en, usando el término del investigador Máximo Sozzo, una «prisión-depósito»: “Una ‘disciplina negativa’, por decirlo así, orientada menos a la transformación del ‘delincuente’ en ‘no-delincuente’, que a su ‘bloqueo’ momentáneo, mientras el mismo se encuentra secuestrado en la prisión”⁶. Este giro en la política penitenciaria es afín al cambio, advertido por Deleuze, de las «sociedades disciplinarias» hacia las «sociedades de control». En estas últimas no interesa si el criminal es adoctrinado dentro de la cárcel porque, de hecho, ya lo ha sido afuera. Las prisiones pasan a ser precisamente un mero depósito en donde se repiten las prácticas sociales del exterior. Deleuze señala que en las sociedades de control “el departamento de ventas se ha convertido en el centro, en el ‘alma’, lo que supone una de las noticias más terribles del mundo. Ahora, el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños”⁷. De este modo, parece ser que la prisión se ha ensanchado y expandido, ha rebasado sus contornos como edificación hasta llegar a abarcar a la sociedad por entero. Nuestras acciones y nuestras palabras, nuestras pasiones y nuestros sueños, son entonces dictados por un gran carcelero etéreo; éste nos dice cómo vivir, cómo pensar y hasta cómo morir. Este

⁶ Máximo Sozzo, “¿Metamorfosis de la prisión? Proyecto normalizador, populismo punitivo y ‘prisión-depósito’ en Argentina”, en *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, Quito, mayo 2007, Núm. 1, pp. 88-116.

⁷ Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 280.

poder también hace uso de los relatos. Los medios masivos de comunicación se exhiben como el vehículo ideal para propagarlos e imponerlos. ¿Pero qué tan manifiesto es, en realidad, el carácter dominante de estos nuevos relatos? ¿Nos damos cuenta siquiera de que existen? En *La ciudad ausente* leemos acerca de personajes que “colaboran espontáneamente y son un ejemplo y adaptan sus vidas a los criterios de realidad establecidos por el Estado, sin que sea necesario torturarlos”⁸. Es éste un poder que infiltra sus relatos hasta lo más hondo de los individuos, hasta lo más profundo de sus inconscientes, de modo que se vuelven cómplices de su propio sometimiento.

Buena parte de la literatura argentina ha dado cuenta de este proceso. Sandra Garabano, al hablar de la producida en la década de los ochenta, afirma: “Los escritores que publicaron en estos años tematizaron sobre la ficción, rompieron los cánones representativos y la historia volvió una y otra vez a estar en el centro de los debates literarios”⁹. Y es que una literatura realista parecía incapaz de alcanzar las notas necesarias para la generación de relatos antitéticos a los que había impuesto la última dictadura. Era necesario otro tipo de literatura, que respondiera a las condiciones sociales del momento y que lograra comunicar tanto el horror de los años anteriores como la nueva situación en el entorno postdictatorial. Las dos obras de Piglia que he elegido como corpus para esta tesis aparecen justamente en ese contexto. Se trata de “Prisión perpetua”, novela corta que, junto con “Encuentro en Saint-Nazaire”, se halla en el volumen también titulado *Prisión perpetua*, publicado en 1988, muy poco tiempo después de la aprobación de la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia

⁸ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 144.

⁹ Sandra Garabano, *Reescribiendo la nación: la narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003, p. 27.

Debida, con las cuales se detuvieron los juicios contra militares, e implícitamente se adoptaba una posición política basada en el olvido; y *La ciudad ausente*, de cuatro años después.

Como se mostrará a lo largo del presente trabajo de investigación, el presidio resulta un punto neurálgico dentro de este par de obras, aunque bien podríamos extrapolar la afirmación a la totalidad de la narrativa pigliana. Así nos lo hace ver Rose Corral, quien en un artículo titulado “Itinerarios de lectura (y escritura)”, surgido con motivo de un Coloquio Internacional dedicado a Saer y a Piglia, da cuenta de la importancia que los elementos de encierro tanto físico como emocional tienen en la literatura de nuestro escritor; estos conformarían “un elemento clave y persistente en la ‘maquinaria secreta’ de su ficción”¹⁰. Donde, siguiendo a Corral, la cárcel funciona en distintos niveles. Por supuesto encontramos el presidio concreto, con sus barrotes de metal y sus muros de piedra, pero a partir de ahí es posible hallar muchas otras formas en las que se hacen patentes las relaciones de cautiverio y dominio. Si bien el tema carcelario surge entonces como vaso comunicante entre las obras que he elegido analizar, las cuales comparten también otros puntales, otras obsesiones, huelga decir que cada una de ellas aborda la cuestión de manera específica. Basta adelantar, por ejemplo, que en la primera, “Prisión perpetua”, la rememoración diegética de los hechos nos traslada hacia mediados del siglo pasado, donde otra dictadura —la del 55— y la sociedad estadounidense de los mismos años dejan de ser sólo un aparente fondo para la narración y reconocemos en ellas una realidad social que surge a partir de la infinidad de relatos que la recorren, muchos de los cuales son provenientes de un poder, como sería un estado dictatorial en Argentina o el macartismo en Estados Unidos, el cual tendería a crear una atmósfera cuyas marcas predominantes serían la locura, la opresión, el miedo, la persecución, la pérdida de la

¹⁰ Rose Corral, “Itinerarios de lectura (y escritura)”, en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, p. 203.

experiencia. *La ciudad ausente*, en cambio, puede ser entendida como una suerte de novela de anticipación, que nos sitúa en una Buenos Aires distópica, donde una máquina generadora de relatos parece ser la última resistencia frente a un Estado con tintes totalitarios y en el que se conservarían y amplificarían los rasgos mencionados con relación al escenario social de la obra anterior. Se trata entonces de un hablar del pasado con “Prisión perpetua” y un hablar del futuro con *La ciudad ausente*; pero de cierta manera las novelas también hablan de su presente y a su presente. Si en sus “Tres propuestas...”¹¹, nuestro autor plantea como cualidad deseable para una literatura venidera el «desplazamiento», la «distancia» con respecto a la palabra propia, acaso podemos pensar que ese efecto de distanciamiento es aplicable asimismo al plano temporal: darle la voz a un otro del pasado, —y más sorprendente incluso— a un otro del futuro. Aún más: si bien la obra pigliana puede decirnos mucho a propósito de una situación particular y un entorno específico, el hecho histórico es sólo el punto de partida. Defiendo un estudio riguroso del contexto en el que han surgido las obras de nuestro autor, pero a la vez comparto la idea de Borges acerca de una lectura deliberadamente fuera de lugar, anacrónica incluso. Se trata, pues, de una de las imágenes del «último lector», el que hace una lectura inactual, distorsionada: “leer en un libro la propia historia, la letra del destino”¹². De esta manera nosotros podemos ser también ese otro al que Piglia le cede la palabra. Así, el examen de los elementos carcelarios en la literatura pigliana sería de algún modo una exploración de nuestra propia prisión. La de las cárceles mexicanas, marcadas por la sobrepoblación, recurrentes motines, violaciones a los derechos humanos y autoridades coludidas con el crimen. La de la sociedad mexicana toda, asediada por la injusticia y la

¹¹ Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en *Casa de las Américas*, enero-marzo de 2001, Núm. 22, pp. 11-21.

¹² Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 148.

violencia. Y la de las celdas particulares en las que cada uno de nosotros puede llegar a estar perpetuamente atrapado.

¿Pero cómo abordar el tema de la prisión, una entidad por definición cerrada, hermética? Como se verá, son muchos los recursos con los que este par de obras enfrenta el desafío. Recursos que, estructuralmente, no pueden dejar de apuntar hacia lo cerrado, lo circular. Al hablar del nacimiento del relato policial, Piglia califica el enigma como: “lo que no se comprende, lo que está encerrado; el adentro puro”¹³. De este modo, el uso de elementos de la literatura policial surge como uno de los más importantes medios al que nuestro autor se acoge para conducirnos hacia aquel «adentro puro» que es también la prisión. Para Sonia Mattalia

[...] el relato policial no solamente ha sido un espacio privilegiado para la representación de las zonas de claroscuro de las historias urbanas, sino que nace con la expansión de las ciudades modernizadas y masificadas a comienzos del siglo XIX y se consolida, es decir, se perfila con marcas genéricas específicas, con y en ellas [...] Literatura urbana, entonces, para lectores urbanos que leen en ellas versiones de los contra-valores de sus prácticas cotidianas.¹⁴

¿Cuál sería el conjunto de aquellos «contra-valores» en una sociedad donde las prácticas cotidianas se ven contaminadas y regidas por los relatos de un poder destructor? En la literatura policial clásica, el detective buscaba al culpable de la infracción para restaurar el orden social; en buena parte de la narrativa policial latinoamericana, el crimen llega o no a ser resuelto, pero de una u otra manera la justicia no se hace presente: el criminal no es castigado; y es que la corrupción, el delito y la violencia son moneda corriente, no se puede restaurar el orden porque no existe tal —¿alguna vez ha existido?—. Al ser de esta forma, si acaso vivimos todos en una gran cárcel agresiva y corrupta, habría que dar un giro, investigar

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ Sonia Mattalia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 37.

lo que ahora parece ser lo inusual, lo excepcional: lo que llamo el no-crimen. Ésta es la otra parte de mi tesis: junto con la indagatoria de la prisión también la búsqueda del no-crimen. Quizás ahí hallemos la esperanza ulterior que nos traza la literatura pigliana.

Jorge Fonet, al abordar la relación entre el par de obras que analizo, afirma: “Se trata, en primer lugar, de una filosofía sobre las equivalencias y similitudes de la cárcel, la ciudad y la literatura; en última instancia, de una metáfora de las sociedades modernas”¹⁵. Mi división en capítulos sigue de alguna manera el planteamiento de Fonet. En el primero me aboco al estudio de “Prisión perpetua” donde los episodios relacionados con la cárcel como edificación son más ostensibles. En el segundo capítulo, examino los elementos carcelarios en *La ciudad ausente*, que ahora se han ampliado hasta abarcar toda la urbe. Finalizo con un análisis del concepto de «literatura carcelaria» que aparece en “Prisión perpetua”, considerándolo en ambas novelas. En los tres capítulos la investigación estará permeada por la búsqueda constante del no-crimen.

¹⁵ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*, (tesis de doctorado), México, El Colegio de México, 2000, p. 119.

I. El cráneo de cristal

En el primer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) encontramos, visibles o encriptados, segmentos, ideas y sucesos de sus libros anteriores. Apenas en las primeras páginas, Renzi afirma que la experiencia “es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden”¹⁶. Al adentrarse en esta intuición, Renzi comprende que su vida es una serie de incidentes, quizás en apariencia minúsculos y casi imperceptibles, de los cuales podría rastrear sus reiteraciones e insistencias, sus transiciones y variaciones, y entender su vida a partir de ello. Una de aquellas series repararía en las conversaciones con sus amigos, otra en las mujeres con las que había vivido, en las películas que había visto, etcétera; una autobiografía basada en la multiplicidad de vestigios recurrentes, perseverantes. La literatura pigliana podría también ser interpretada bajo la misma premisa; aún más, acaso aquella multiplicación y expansión de acontecimientos sea también una forma de definir la propia literatura de Piglia. Un gesto decididamente balzaciano, donde personajes y espacios aparecen y reaparecen en distintas obras, es explotado por importantes escritores latinoamericanos del siglo XX; basta mencionar a Onetti o a Saer. He dicho ya que *Los diarios de Emilio Renzi* retoma textos anteriores, mas éste no es un recurso nuevo en la obra de Piglia, determinada constantemente por referencias cruzadas, por relaciones intertextuales entre las propias obras de nuestro autor, esto es, una intertextualidad restringida, en términos de Lucien Dällenbach¹⁷. El ejemplo paradigmático es el propio personaje Emilio Renzi, quien

¹⁶ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 16.

¹⁷ El teórico plantea diferenciar entre la intertextualidad autárquica (también llamada autotextualidad), esto es, de un texto consigo mismo; la intertextualidad restringida, entre textos de un mismo autor; e intertextualidad general, entre textos de diferentes autores. Ver Lucien Dällenbach, “Intertexte et autotexte”, en *Poétique*, París, 1976, Núm. 26, pp. 282-296.

recorre buena parte de su narrativa. Es así que el relato “La prolijidad de lo real”, publicado en la revista *Punto de vista* en 1978, puede ser asimismo la simiente de *Respiración artificial* (1980); la novela corta “Encuentro en Saint-Nazaire” (1988) puede surgir no como una obra de Piglia, sino como una versión cercana a uno de los relatos creados por la máquina de Macedonio en *La ciudad ausente*; o un personaje como Angélica Inés Echevarne, con todo y su locura, puede resultar clave en escritos varios. A esto habría que añadir también ciertas constantes ineludibles: una reflexión sobre la literatura, un acercamiento al género policial, una imbricación entre ficción y realidad, un proyecto estético donde lo social nunca queda de lado. Y así como lo hace el personaje Renzi con su propia vida, podemos tomar alguna de esas series, algunas de aquellas secuencias obsesivas que se manifiestan en los textos de Piglia, en busca de un análisis que alcance la mayor profundidad interpretativa. Un personaje, una temática, un recurso literario; Renzi parece decirnos que cualquier inicio de camino es productivo, dado que al fin y al cabo las series no están separadas: el hilo conductor será parte de un tejido más amplio, y dejará entrever siempre la totalidad mayor a la que pertenece. Como ya he mencionado en la introducción, el tema de la prisión es una de aquellas constantes en la literatura pigliana. Eslabón a eslabón, busco dilucidar sus sentidos en el par de obras que me sirven como bibliografía principal. Se trata entonces de un análisis puntual y concreto, pero que busca a la vez obtener una visión general de la propuesta literaria de nuestro autor. En este capítulo me ocupo de “Prisión perpetua”.

El paso primero y más evidente lo conforma la investigación a propósito de los personajes que de manera explícita se presentan como prisioneros o expresidarios. En todas las novelas publicadas por Piglia alguno de los personajes determinantes ha estado preso. Recordemos a Marcelo Maggi, en *Respiración artificial*, cuyas causas de encarcelamiento no son en principio claras, y oscilan entre una versión apegada a venganzas domésticas y otra

que tendría que ver con un poder estatal. Aunque estas dos versiones se irán traslapando y complejizando, éste es un buen ejemplo que nos avista acerca del hecho de que en la narrativa pigliana la política subyace en cualquier tema tocante a la prisión, incluso si el crimen parece desentenderse de los correlatos de un régimen oficial. De igual manera podemos traer a la mesa a Yoshio, el conserje inculpaado y encarcelado en *Blanco nocturno* (2010); a Munk, el asesino de *El camino de Ida* (2013), entrevistado por Renzi en el presidio mismo; o a varios de los delincuentes de *Plata quemada* (1997), igualmente con un pasado tras las rejas. Incluso en “La invasión”, cuento publicado en 1967 en el libro del mismo nombre, nos encontramos a un joven Renzi que es conducido a una celda donde cohabitará con un par de presos homosexuales; las causas del confinamiento de Renzi no son esclarecidas pero se deja adivinar un trasfondo político. Este recurso en un relato tan temprano de Piglia reaparecerá constantemente, y en sus cuentos habremos de buscar la «segunda historia», no explícita.

En “Prisión perpetua” descubrimos desde las primeras páginas a un personaje que ha estado preso: el padre del narrador. «También los paranoicos tienen enemigos», cuenta el narrador que le dijo su padre tras haber pasado un año en prisión a causa de su filiación peronista y tras el derrocamiento de Perón en 1955. La vida del padre habrá quedado para siempre signada por ese hecho. Aquella frase marcará el futuro de su familia y el de toda una sociedad. La narración develará que el sistema penitenciario logra dejar una impronta indeleble y definitiva en quienes han pasado por sus barrotes. La primera y tal vez la más siniestra es un temor perenne, una paranoia constante, una perturbación mental que impide diferenciar entre desvarío y realidad. La familia abandonará su hogar en Adrogué y se mudará clandestinamente ante la amenaza que implicaba quedarse. ¿Dicha amenaza era real? ¿El ambiente incierto y sospechoso estaba justificado? ¿La historia nacional puede estar empeñada en destruir a un hombre cualquiera, a un hombre común y corriente? La obra no

responde estas preguntas directamente y al no hacerlo nos deja entrever que, a decir verdad, no importa ni qué porcentaje de los riesgos eran ciertos, ni cuántos enemigos había en realidad cerca; lo fundamental es que para el personaje y su familia todo esto acaba por tener consecuencias prácticas, tangibles. La paranoia creada durante la estancia en la cárcel se ha adueñado de toda la situación; pero también los paranoicos tienen enemigos, y la correspondencia factual con la historia argentina nos muestra que la dictadura del 55 no fue menos violenta y cruel que otras. El narrador dice de su padre: “Se daba ánimo pero ya no se repuso y antes de morir, veinte años después, seguía aferrado al rencor que produce la injusticia”¹⁸. Las repercusiones de la estadía en prisión rebasan claramente el mero periodo de encarcelamiento, y se extrapolan a los años siguientes. El confinamiento desborda las fronteras espacio temporales de la celda como edificación. El padre del narrador, de alguna forma, ha seguido atrapado los veinte años posteriores a su salida de la cárcel, aun cuando ningún hecho violento o peligroso en su contra se haya repetido. Al retomar las ideas de Koselleck, Ricœur afirma que “sólo hay «espacio de experiencia» cuando éste se opone a un «horizonte de espera»”¹⁹; la relación dialéctica entre ambas categorías generaría entonces una conciencia histórica. En el caso del padre del narrador, el horizonte de espera parece haber sido aniquilado; ha quedado enganchado a un pasado calificado por él mismo como injusto y no tiene visos de alguna posible escapatoria. Ha estado encarcelado y, a pesar de haber salido, una cautividad figurada se ha apoderado de él, una que se acercaría a la concepción de un «pasado que no quiere pasar»: “se trata de un pasado que habita todavía el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma”²⁰. La presencia

¹⁸ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, en *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 14-15.

¹⁹ Paul Ricœur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

del personaje irá desvaneciéndose a medida que avanza la narración, y es que una vez que se ha contado el hecho que marcó su vida parece no haber nada más que decir acerca de él; sin embargo, resultará una figura subyacente, un fantasma justamente, en diversos pasajes significativos. Así, este primer acercamiento a lo carcelario revela ya uno de los puntos más importantes: el encarcelamiento no es siempre físico, existe otro tipo de confinamiento, donde la prisión puede llegar a ser metafórica, mas no por eso con efectos menos devastadores. La cancelación de una conciencia histórica sea acaso uno de los mayores.

Además del padre del narrador, en “Prisión perpetua” encontramos varios otros personajes que han pasado por la cárcel, cada uno por alguna causa específica, cada uno con una historia personal que contar. Foucault asegura que en la cárcel los reclusos pierden su singularidad, son una masa homogeneizada; se llegan a mezclar huelguistas con asesinos, presos políticos con ladrones. Esta indiferenciación provocada premeditadamente por el sistema penitenciario tiene como objetivo un control de los bandos opositores o discrepantes, al criminalizarlos²¹. En la literatura de Piglia, tan permeada de la historia argentina, con frecuencia es un poder dictatorial el que hace uso del sistema judicial para consolidarse, autovalidarse o intentar acabar con la disidencia. Se hace importante entonces distinguir las razones individuales que han llevado a uno u otro personaje a la cárcel. Habrá que diferenciar el crimen propiamente dicho de lo que aquí llamo el no-crimen, siendo esto último todo aquel suceso contrario a la lógica social, dictatorial o económica imperante, y que entonces es visto como un riesgo hacia el *statu quo*, por lo que se vuelve propenso a ser penado. El caso del padre del narrador de “Prisión perpetua” sería tal vez el más paradigmático de un no-crimen, una injusticia por causas políticas cuya consecuencia es la estadía en prisión. No obstante,

²¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 2009, p. 333.

como lo muestran estas obras literarias, habrá siempre distintos matices, distintas aristas que tomar en cuenta en cada crimen o no-crimen. Un ejemplo que así lo expone lo encontramos en la parte inicial de la novela corta aquí analizada, en donde Steve Ratliff, personaje en torno al que gira la narración, menciona el contenido de una nota informativa a propósito de un preso: "Un tipo había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de jardinero"²². El segmento final de "Prisión perpetua" es un cuento que se apropia de diversos fragmentos diseminados a lo largo de la narración, entre ellos aquella historia del padre asesino, pero ampliada y expandida de modo que rebasa lo que en un principio se exhibía como mera nota periodística. Y aunque dentro de la lógica diegética lo narrado en el cuento no es verificable con los lacónicos hechos hallados en la nota del diario lo importante parece ser que se reconoce en el personaje una existencia más allá de su crimen. Para empezar se le da un nombre: Aldo Reyes, y se le otorga una voz: en el cuento él mismo refiere su historia, sus pensamientos y reflexiones, los cuales no necesariamente están en relación con el asesinato que cometió. Él es un criminal, pero es más que eso. Y resulta sin duda significativo que este personaje se presente como un lector asiduo de la historia argentina y casi como un profeta, que augura un destino violento y sangriento para toda la nación. El preso como símbolo del futuro de una sociedad es una materia cardinal en la obra y se abordará también más adelante. En "El narrador", Walter Benjamin contrapone la «información» con la «narración»; al hablar sobre el novelista ruso Lesskow expone que cada uno de sus lectores "es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la

²² Ricardo Piglia, "Prisión perpetua", *op. cit.*, p. 26.

información”²³. En el caso que nos ocupa, lo que aparecía como un sencillo apunte informativo favorece el ideal del sistema penitenciario al reducir y constreñir la existencia de aquel asesino a su delito; por su parte, el cuento final, epítome de lo literario, lo desborda. El lector reconoce entonces a un personaje complejo y con múltiples ángulos, y donde acaso su crimen no sea más que una consecuencia de la lógica social en la que está sumido. Y que todo esto se haga expreso no en el nivel diegético principal, sino a través del metarrelato²⁴, que se presenta como algo expresamente fictivo, pone de manifiesto que lo literario puede alcanzar dominios que una sociedad carcelaria prefiere omitir.

En esta novela corta encontramos asimismo una forma que, paradójicamente, parece antitética de un encarcelamiento y que, no obstante, comparte muchas de sus propiedades: el exilio. Steve Ratliff no está exiliado por causas políticas, pero es preso de lo que aparenta ser una historia de amor en Mar del Plata, que lo mantiene alejado de su natal Nueva York, a la cual ya no regresará. Muchos de los sucesos narrados en “Prisión perpetua” tienen como escenario justamente aquella ciudad estadounidense y podemos presumir que están relacionados con las vivencias y recuerdos de Ratliff. La recurrencia obsesiva de este personaje hacia aquella ciudad, para él inaccesible, se corresponde con la idea libertaria con la que sueñan los presos. “Llevaba siempre encima un mapa medio desvencijado de Manhattan y cuando estaba muy borracho lo abría para mostrarme las zonas del Village en las que había vivido y el bar White Horse y el Hotel Chelsea, donde murió Dylan Thomas, y las cortadas sombrías del East River al borde del Hudson”²⁵; aquel mapa desvencijado puede

²³ Walter Benjamin, “El narrador”, en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009, p. 38.

²⁴ Sigo a Dällenbach en su definición de metarrelato: “segmento textual apoyado por un narrador interno a quien autor o narrador ceden temporalmente su sitio, liberándose pues de su responsabilidad de conductores del relato”. Ver Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 66.

²⁵ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 20.

funcionar simbólicamente como el pináculo de una situación carcelaria, donde un viaje imaginario a través de sus líneas y nombres, de sus calles y cruces, fijados en un momento del tiempo, acentúa la imposibilidad de un tipo de acceso directo y vivencial, sea a una ciudad, a un país o simplemente al mundo afuera de una cárcel. Es entonces que el exilio se revela como una forma más de cautiverio: el espacio exterior y el interior se truecan cruelmente y una rejas invisibles, pero no por eso menos reales, impiden el ingreso a la patria. Así, el título de la primera parte de “Prisión perpetua”, «En otro país», alude directamente a la expatriación de Ratliff, aunque del mismo modo puede concebirse como una referencia al refugio del narrador y su familia, quienes sin salir de Argentina se ven obligados a sobrellevar también una especie de proscripción²⁶.

Un evento de la historia argentina insertado hacia la mitad de la obra, precisamente cuando está a punto de sacarse a la luz el secreto que llevó a Ratliff hacia Sudamérica, resalta por su poca relación con el resto de lo narrado. Tras descomponerse el auto en el que viajaban, el narrador y otro personaje, de nombre Morán, se ven obligados a hacer una parada en un pueblo. Allí, observan la inmensa zanja cavada en 1876, ordenada por Adolfo Alsina, ministro de Guerra, en un intento de contener los malones²⁷. José Luis Romero escribe que en aquella época “[u]na vasta región del país estaba de hecho al margen de la autoridad del Estado y bajo el poder de los caciques indígenas que desafiaban las fuerzas nacionales”²⁸; la construcción de aquella especie de «Muralla China subterránea», como es llamada en la obra, fue finalmente inútil porque los indios lograban saltarla montados en sus raudos caballos.

²⁶ El narrador menciona que tras abandonar su natal Adrogué empieza a escribir un diario. Este diario funciona de algún modo como una «casa de palabras» en la cual refugiarse, con lo que empieza a perfilarse la importancia de la palabra en un contexto carcelario.

²⁷ Se trata de incursiones sorpresivas y veloces por parte de indígenas a caballo, en Argentina y Chile durante el siglo XIX, especialmente con el fin de saquear estancias y hurtar provisiones.

²⁸ José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2013, p. 99.

Esta zanja estructural en medio del relato sobre Steve, además de funcionar como un recurso de tensión narrativa, señala una correspondencia entre la marginalidad de aquellos indígenas, a quienes se intentaba vedar el acceso a un centro, y la ya mencionada imposibilidad del regreso de Ratliff a Nueva York, el lugar central por antonomasia. Un destierro dentro del propio territorio es lo que está en juego en la crónica histórica, y que se repetirá, según se ha visto, con la familia del narrador. La zanja como otra forma de muralla; el confinamiento como otro modo de prisión. Fornet, al discurrir respecto a la literatura de Piglia en general, indica: “La digresión es, en fin, una estructura que permite eludir lo que debería ser el tema central de la novela, y se convierte, ella misma, en columna vertebral”²⁹. Este planteamiento se hace especialmente evidente en “Prisión perpetua” con la proliferación de historias (y retornará en *La ciudad ausente*). De ahí que la estructuración de la obra esté apuntando, más que a un aplazamiento del arribo al centro de la narración, a un *descentramiento*, donde habrá no uno sino diversos puntos focales, todos imprescindibles para descifrar los también múltiples sentidos en la obra. Gracias a esto se subvierte la idea de un solo núcleo temático o semántico capaz de aislar o excluir a quienes pueden o no llegar a él.

Si el cautiverio de Ratliff va más allá del encierro en una celda, el de su hermano, por el contrario, pasa de manera manifiesta por la experiencia dentro de las rejas. Se narra de él que ha estado encerrado en una cárcel por años; al salir, se dirige hacia Nueva York para buscar a su hermano y una vez que ha llegado habla con su esposa en estos términos: “quiero decir que es absolutamente necesario que posterguemos todo lo referente a nuestros amores personales y empecemos enseguida a pensar en planes específicos de trabajo y realización económica. Y así sucesivamente, contó Steve, con el recorrido circular de quien ha estado en

²⁹ Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 12.

prisión”³⁰. El hermano se ha librado entonces de una prisión sólo para entrar a otra; sus ideas y sus movimientos siguen atados, ahora, a la idea de un triunfo monetario. El periodo pasado en la cárcel ha moldeado las acciones del personaje y lo sigue condicionando una vez afuera. La breve y monótona marcha circular que un prisionero puede hacer dentro de su celda se repite al salir, abarcando también los pensamientos, intenciones y decisiones del personaje. La cárcel es vista, de hecho, como una institución educativa, o más precisamente: de amaestramiento, que abarca todos los aspectos de la vida, y que busca extenderse, incluso, al abandonar la penitenciaría; así lo leemos: “Una educación integral, sistemática: física, cerebral, psíquica, moral, filosófica, muscular, óptica, sexual. Se enseñan nuevas relaciones con el tiempo, otra relación con el lenguaje y la obediencia”³¹. Para un sistema social que aspira a la obediencia absoluta, la prisión es la escuela perfecta. Y la cita anterior es muy reveladora en el sentido que nos indica uno de los principales pilares con el que un régimen penitenciario intenta esclavizar y someter: un modo de entender y hacer uso del tiempo y del lenguaje.

Adentrándonos ahora en la temática temporal, los sucesos narrados en “Prisión perpetua” apuntan hacia el presente como el único tiempo posible en la cárcel. Encontramos, por ejemplo, a un personaje innominado que ha permanecido buena parte de su juventud recluido; se dice de él que, tras abandonar el penal, “[p]arece un hombre sin pasado, sin historia, que viene de otro planeta, como si todo lo viera por primera vez [...] Habla en presente, el tiempo muerto que identifica a los que han estado en prisión”³². Como se puede comprobar en la cita anterior, el tiempo verbal usado en ese relato se trueca también hacia un

³⁰ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, pp. 24-25.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² *Ibid.*, p. 49.

rígido presente, como si el convicto mismo relatara su historia en tercera persona y hubiera perdido la capacidad de recurrir al pretérito para narrar. Se hace así evidente que los moldeamientos carcelarios del tiempo y del lenguaje van de la mano. Que el expresidiario esté atrapado, pues, en un único tiempo verbal tiene repercusiones más graves que una simple atrofia lingüística. Ya se ha mencionado que en el penal se intenta reducir al individuo únicamente al crimen, privándolo de su pasado, de su memoria, pero estas mismas fuerzas coercitivas tienen como corolario una cancelación del futuro. Surge así una relación entre memoria, experiencia y futuro: la aniquilación de la experiencia tendría como consecuencia apoteósica un caer en una monotonía a fin de cuentas inmovilizadora, una inhabilitación de la posibilidad de proyectar y construir el futuro. De este modo, para los personajes presos la única realidad de existencia sería el día a día, pero más inquietante aun es la idea de un tiempo cíclico, que comprende un número mínimo de sucesos y en el que están de igual forma atrapados, repitiendo lo mismo, una y otra vez, rutinariamente, en una redundancia delirante que los conduce a una alienación total. La obra señala que el sistema así lo busca: “Saben que un hombre débil se convertirá en esclavo y un esclavo en un autómatas aterrorizado. Quieren ver qué pasa con el espíritu de rebeldía en condiciones de extrema presión”³³. De rebelde a esclavo, de esclavo a autómatas³⁴, el preso no hace sino seguir las instrucciones a las que fue sometido, y a las que sigue estando atado. Repercusiones éstas que alcanzarían asimismo un nivel social; es así que un personaje declara: “Por mi parte sé mirar lo que vendrá, ver en la rutina idéntica de los días el devenir de la patria. ¡Van a sembrar el terror!”³⁵

Estas palabras estarían referidas a un tipo de memoria colectiva, olvidada o reprimida, pero

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ El asunto de los autómatas reaparecerá en *La ciudad ausente* donde se expandirán algunos de los señalamientos que he hecho en este capítulo.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

que además conllevaría una reproducción casi inconsciente, casi freudiana³⁶, que en este caso tendría que ver con la historia argentina: una suerte de herencia dictatorial, proclive a la repetición, como lo confirmarían los recurrentes golpes de Estado; un poder que aprisiona a una sociedad completa, que estaría condenada también a una reiteración circular de su historia.

Con respecto al lenguaje, traigo ahora a cuento una línea de Foucault localizada en *Vigilar y castigar*: “La soledad es la condición primera de la sumisión total”³⁷. El penal tiene dispuesto el espacio de modo que la única comunicación posible sea vertical, jerárquica: las órdenes que el guardia dirige hacia los presos. La incomunicación funcionaría como la raíz de la soledad y también como el corolario último donde se busca que el preso obedezca en silencio. Retomo de nuevo a Foucault quien manifiesta que “la prisión no puede dejar de fabricar delincuentes. Los fabrica por el tipo de existencia que hace llevar a los detenidos: ya se los aisle en celdas o se les imponga un trabajo inútil”³⁸; el aislamiento y con él la incomunicación serían entonces dos de los principales factores con los que la red de prisiones efectivamente fabrica delincuentes, al minar los mecanismos necesarios para una posible y efectiva reinserción social. En “Prisión perpetua” leemos: “Adentro no hay otra conexión con el mundo que el graznido de la televisión encendida durante horas para todo el penal”³⁹; de esta manera, la magra comunicación entre los presos se vuelve por completo impracticable con el ámbito exterior. Un aparato invariablemente encendido, que no transmite más que sonidos vacuos y fútiles, y un recluso como simple receptor de ellos, sin posibilidad de

³⁶ Freud advierte que “el analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace”. Ver Sigmund Freud, “Recordar, repetir, relaborar”, en *Obras completas*, Vol. 12, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

³⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 273.

³⁸ *Ibid.*, p. 308.

³⁹ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 48.

responder u objetar nada de lo que oye: ésa es la dinámica carcelaria que la obra nos exhibe. Ante esto, no parece difícil concebir que varios de los personajes que han estado presos, al salir, no logran entender el exterior. Lo de afuera es siempre excesivo en relación con las limitaciones carcelarias, son incapaces de interpretar el mundo. La prisión se presenta como una institución que intenta reducir al preso a ser un rígido consignatario de mandatos a través de una semántica árida y escueta, donde el pragmatismo se verifica en el cumplimiento estricto de las órdenes. Tras un acondicionamiento de este tipo, algunos personajes pierden la capacidad de *leer* el mundo exterior: la cantidad de signos que el afuera les envía es para ellos exorbitante. Sin embargo, aquí encontramos un recurso de resistencia que la literatura de Piglia se empeña en señalar, una práctica que estaría coligada indisolublemente al concepto de no-crimen puesto que el sistema también busca erradicarla y castigarla: es, pues, la idea de narrar, de contar, de no permanecer callados. Lo interesante es que esta noción rebasa el interés anecdótico de lo que se cuenta o incluso cualquier fin práctico. Se trata de contar, simplemente de eso: “La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho, pero sobre todo lo que van a hacer. Se escuchan unos a otros, compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie”⁴⁰. La legibilidad del mundo exterior se rescata entonces a través de una narración que se verifica desde un espacio limitado. Esta concepción rebasa incluso lo verbal cuando en la obra encontramos, por ejemplo, que los tatuajes de los convictos también son una forma de relato. El escrito sobre la piel reemplaza la palabra hablada pero la expresividad no declina; un tatuaje tan pequeño como un haiku resulta revelador: “Un japonés, en una cárcel de máxima seguridad de Alabama, se había hecho tatuar un haiku. [...] Los que se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

hacen tatuar frases son hombres de pocas palabras. Llevan escrito en la piel todo lo que tienen que decir sobre sí mismos”⁴¹. Así, un símbolo, un icono, una imagen, se ensanchan en significación y funcionan asimismo a manera de relatos en un entorno donde la palabra queda restringida. El cuerpo tatuado alcanza una máxima valía si se considera como respuesta a un control biopolítico. Acorde con Foucault

las técnicas de sujeción y de normalización de las que surge el individuo moderno tienen como punto de aplicación primordial el cuerpo [...] Si el individuo coincide con su cuerpo, si el biopoder superpone los mecanismos de control con la inmanencia de lo vivo, ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se pueden tornar línea de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad.⁴²

En este caso, es justamente a través del cuerpo grabado como se adquieren las características de anomalía y resistencia ante una esfera de dominio y sujeción, en donde el silencio es roto de manera metafórica mediante significaciones gráficas. Se trata de una oposición entre, por un lado, cuerpos legibles y comunicantes, y por otro, cuerpos que son catalogados como residuales, sin voz ni lugar en una sociedad estandarizada, y que por lo tanto deben ser aislados o destruidos. Estas ideas se expandirán en *La ciudad ausente* al encontrarnos con una normalización casi eugenésica del cuerpo, una manipulación tecnológica que paradójicamente se subvertirá a través de la transmutación de cuerpo orgánico a máquina por parte del personaje de Elena. En ese sentido, si Elena es la productora de relatos, podemos pensar las novelas mismas como un cuerpo textual cargado de sentidos, que se resiste a ser aprehendido y sistematizado, y que apuesta por un manejo antinormalizador del lenguaje.

En esta lectura, no quiero dejar de mencionar una pequeña anécdota que encontramos en la obra: se trata de la historia de un viejo que vivía solo, en una balsa, escondido en las

⁴¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁴² Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Gilles Deleuze; Michel Foucault; Antonio Negri; Slavoj Žižek; Giorgio Agamben*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 10.

islas pantanosas del Mississippi: “su única preocupación era un transmisor de onda corta que cuidaba más que a su alma”⁴³. Sus acciones parecen las de alguien que ha perdido el juicio: emitía mensajes que creía le llegaban directamente al expresidente Truman y su tema favorito era «el carácter satánico del dinero», especulaba que el FBI podía interceptar sus transmisiones. Podemos pensar que este viejo está atrapado en una celda metafórica, la de la locura, y que ha quedado varado en el pasado, difundiendo inútiles mensajes a quien, según él, sigue siendo presidente de los Estados Unidos. Sin embargo, al ser fiel a sus convicciones al menos ha salvado algo: el transmisor, esto es, la posibilidad de decir, de narrar, de no quedarse callado. Y acaso, su demencia y exclusión sean anteojos que al distorsionar lo supuestamente verdadero le permiten ver más allá de las apariencias sociales. El transmisor del viejo como antítesis del televisor de la cárcel (y como prefiguración de la máquina de Macedonio); la locura como no-crimen.

La narración donde lo carcelario domina la escena cobra un giro especialmente revelador cuando leemos: “Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad. [...] Un mirador donde se ve el pensamiento. Una amiga suya conoce bien ese mundo porque es psiquiatra judicial. Según ella en la cárcel se puede observar el futuro de la sociedad”⁴⁴. Foucault, por su parte, asegura que “la prisión no hace más que reproducir, aunque tenga que acentuarlos un poco, los mecanismos que se encuentran en el cuerpo social”⁴⁵. Constatamos que en “Prisión perpetua” la sentencia de Foucault se potencia y amplía al abarcar no sólo el presente de una sociedad, sino además su futuro. Y no es gratuito que se atribuya el descubrimiento a un personaje, la amiga de Ratliff, de quien únicamente se nos hace saber

⁴³ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 267.

un dato: es psiquiatra judicial. Retomando a Foucault, cabe recordar que junto con la prisión el pensador francés incluye otra serie de instituciones que buscan erradicar lo socialmente anómalo en determinado contexto, es el caso del hospital y, en particular, del psiquiátrico. En cierto pasaje de “Prisión perpetua” Steve Ratliff dice: “Sólo el que ha estado en prisión puede hablar de enfermedades”⁴⁶. Como en muchas de las terminantes frases de Ratliff, no encontramos mayores explicaciones o ahondamientos; sin embargo, la relación entre enfermedad y cautiverio aparecerá con recurrencia. La cárcel, que en la obra es llamada «el cráneo de cristal», es un microcosmos en el que se puede observar el funcionamiento de la sociedad: allí, en la prisión, está la simiente de todo lo que vendrá. El convicto resulta entonces la figura ideal para predecir el destino de una sociedad empeñada en fabricar delincuentes. En las obras de Piglia aquí analizadas, se hace incuestionable, por ejemplo, que las relaciones con el tiempo y con el lenguaje que el sistema penitenciario busca imponer se expanden asimismo fuera del límite espacial de una celda: la «ciudad ausente» será también una «prisión perpetua».

Se han mencionado ya a distintos personajes cuyo vínculo con lo carcelario es decisivo en sus actuaciones. Aunque ni los mecanismos de control específicos que el sistema penitenciario instaura ni las reacciones de los presos son descritas, podemos afirmar que sí se muestra una internalización de las normas opresivas. Es el caso del padre del narrador, quien no puede eludir nunca más la paranoia nacida en reclusión. Y de un modo similar, encontramos la historia de un preso y los días posteriores a su salida; su vagabundeo errático y el asesinato que termina por cometer son resultado de un sentirse constantemente vigilado y expuesto a ser encerrado de nuevo. Algunas pistas sugieren que este personaje es el

⁴⁶ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 22.

hermano de Ratliff de quien ya se ha hablado en la novela corta. Así, este episodio apunta hacia el anterior y aquél a éste en una emulación formal de una circularidad subyacente en distintas partes de la obra que, como se ha dicho, caracteriza a los personajes presos, tanto en diligencias como en pensamientos. No obstante, un hecho que resalta en el desarrollo de “Prisión perpetua” es la ausencia de acciones *dentro* de la celda. En ocasiones hallamos la causa de la reclusión, en otras encontramos al personaje una vez fuera sin que se especifique su delito, pero la narración se hace escueta cuando se trata de abordar lo que acontece durante el tiempo de encierro. Algo análogo sucede con los espacios: las descripciones de las cárceles escasean y apenas una mención al sonido perenne de la televisión, a los «espacios reducidos» y al «orden extremo», completan el dibujo de una de las prisiones. Ciertamente, en general, las descripciones espaciales no abundan en esta novela corta, mas menciones esporádicas como «la mansedumbre idiota de la llanura», «los caminos de grana colorada de la plaza» o «la luz de neón» en un bar, aparecen de vez en vez para delinear el entorno de la narración; no así cuando se habla de la cárcel. Se dice, eso sí, que los relatos de los presos pasan por contar situaciones añejas y sus planes para cuando salgan, pero aparentemente la temporada en la cárcel es un tiempo muerto; en realidad, a lo largo de la lectura tampoco hallamos aquellas narraciones que debieron suceder durante el periodo de encarcelamiento, es decir, no nos topamos con los reclusos en el penal platicando o relatando algún suceso. La causa de estas omisiones parece estar en relación directa con el vacío experiencial de los personajes prisioneros que la obra plantea. En “Prisión perpetua” leemos que la cárcel, laboratorio aciago, tiene como objetivo primordial observar “cómo reacciona un individuo cuando se lo priva por completo de experiencias durante un tiempo prolongado”⁴⁷; así, precisamente esa

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

falta de experiencias estaría manifestada en la obra a través de un hueco narrativo. Los blancos entre fragmento y fragmento podrían pensarse de igual modo como una representación de las paredes que separan y aíslan a los presos entre sí; con todo y eso, será en el cuento final donde se amalgamen muchos de aquellos fragmentos. La incomunicación y el aislamiento se franquean, pues, gracias al metarrelato.

Además de la gama de crímenes y no-crímenes que van del asesinato al conflicto político, pasando por la falsificación de documentos, el robo, el anarquismo, e incluso prácticas pertenecientes al vudú, en general, sabemos poco más de la gran mayoría de los personajes. La brevedad de los fragmentos condensa de tal modo la narración que el psicologismo es casi nulo y la complejidad de los individuos habrá que buscarla en el acto de violencia que han cometido y las causas que hay detrás. En los pasajes fragmentarios los personajes se multiplican, los párrafos se acortan y el lector se queda con una serie de viñetas, en apariencia disímiles y desconectadas entre sí. No obstante, el continuo uso de «Había un / Había una» como inicio de párrafo marca una conexión sintagmática entre los segmentos, y de alguna forma evoca el principio de los cuentos tradicionales, donde el autor original (si es que se puede hablar de autoría en un cuento popular) se pierde en el tiempo y, dado que comúnmente se transmiten de manera oral, las variantes se multiplican y casi podemos pensar en una narración distinta durante cada enunciación de un mismo cuento. En “Prisión perpetua”, el lector vacila entre atribuir los susodichos tramos breves a menciones de Ratliff, a apuntes del narrador primario o simplemente a mensajes de un narrador innominado; aunque más bien habría que hablar de múltiples narradores innominados y anónimos, quienes en algún momento fijaron alguna versión de los eventos que cuentan. Este tipo de narración podría aludir al modo de contar por parte de los presos, donde los incidentes particulares que cada uno de ellos refiere proliferan sin la necesidad de un contenido común o una explicación

extensa. Pero además, a pesar de lo disímil que puede resultar cada suceso que leemos, en uno de aquellos microrrelatos encontramos encubierta la posibilidad de otra forma de lectura, una que tendería hacia un elemento de unificación (que la clave de lectura del conjunto de fragmentos esté insertada dentro de uno mismo de ellos se despliega como un gesto muy pigliano.) Se trata de la historia de un falso psiquiatra, instalado en Nueva York, que atiende un sitio de asistencia al suicida y que está interesado sólo en grabar las conversaciones para oír las una y otra vez, escuchar el acontecimiento definitorio, determinante, que tenía a sus interlocutores al borde del suicidio: “Quería captar el centro de la obsesión secreta de Nueva York”⁴⁸. La obra propondría entonces un movimiento análogo: la serie misma de microrrelatos conformaría un único relato heterogéneo y complejo, cada fragmento no sería sino una variante de *un mismo cuento*. Uno que estaría en constante circulación, rectificación y ampliación; una historia figurada de las obsesiones, pesadillas y vivencias de una sociedad; un retrato en continua mutación que abarcaría no sólo la realidad más palpable, sino además el submundo inconsciente y vedado. Y en contraste a cierto tipo de cuento tradicional, los microrrelatos en la obra se manifiestan ajenos a un veredicto ético o a alguna traza de moraleja; la misma falta de comentarios o juicios valorativos por parte de los personajes acerca de estos fragmentos provoca una lectura inestable, donde se hace evidente que las acciones de los protagonistas no pueden ser ubicadas de un modo ingenuo y concluyente dentro de, por ejemplo, las categorías de crimen o no-crimen. Más que pensar que dicha indeterminación impele al lector a asumir el papel de juez, considero que promueve una vacilación, una descolocación de los propios criterios. El lector deberá imaginar las posibles

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

historias debajo: «lo que no está dicho», y a partir de eso se vuelve insostenible hallar una única y definitiva resolución para cada relato.

Existe una línea paralela a la narración fragmentaria y que recorre de principio a fin la obra: la historia de Ratliff. El develamiento lento y progresivo de las causas por las que dicho personaje está detenido en Mar del Plata tiene un estilo más tradicional. A diferencia de la estructura fragmentaria de ciertos pasajes, la historia de Steve parece conservar siempre un mismo narrador, se trata además de una narración de tipo lineal, y al final podríamos reducir la historia a su anécdota, lo que se vuelve prácticamente imposible con la parte fragmentaria. Vemos entonces que en “Prisión perpetua” conviven al menos dos estrategias discursivas que se entrecruzan y convergen en el cuento hallado al término. El lector salta entre una y otra, generalmente de manera manifiesta a través de blancos tipográficos y cambios de página. Al ser, pues, Steve Ratliff un personaje central, resulta notable que la prisión en que está cautivo no sea material, tangible. Su estado de encierro pasa más por lo metafórico: he escrito ya que la situación de dicho personaje se asemeja a un tipo de exilio autoimpuesto. Pocas líneas después de que el narrador menciona por primera vez a Ratliff, una serie de frases casi continuas describe un estado marcado innegablemente por la sujeción: “Después quedó *atrapado* en una obsesión que lo hundió en el silencio [...] *Cautivo* de una pasión o del recuerdo de una pasión [...] *prisionero* de una historia siniestra[...]”⁴⁹ (las cursivas con más). La reiteración de vocablos en un breve espacio asociados a un mismo campo semántico genera que a partir de allí y a lo largo de la lectura Ratliff funcione como símbolo de lo carcelario. El narrador va ahondando en el secreto de Ratliff para descubrir que su estancia perpetua en la Argentina hasta su suicidio final está relacionada con una

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

mujer, al parecer amante de Steve, que cumplía una condena en la cárcel de Dolores tras haber asesinado a su marido. Es en esta parte cuando la obra alcanza un grado de aproximación mayor a un tipo de literatura realista debido al catálogo de datos precisos que el narrador aporta: se menciona la cárcel específica en donde está presa la mujer (y que efectivamente existe en la provincia de Buenos Aires); el narrador apoya sus afirmaciones con el hallazgo de información en un periódico antiguo; y se dan fechas, nombres y lugares puntuales. Así, el contrapunto con la narración fragmentaria alcanza un máximo de tensión, que, como he adelantado, desembocará en el cuento final donde también se habla de Steve mas de manera figurada: “Varias veces traté de hablar de él y de usar su legado pero recién hace un tiempo pude escribir un relato sobre Steve. No está nombrado, pero se trata de él”⁵⁰. El relato último rebasa el afán de verosimilitud e imparcialidad de los datos proporcionados en el periódico y logra quizá la máxima aspiración de Ratliff: fijar, a través de la narración, el *fluir* de la vida, al menos por un instante. Y es que Ratliff no está *preso* sólo de la pasión hacia aquella mujer encarcelada, sino además, de una novela interminable que escribe sin parar, llena de variantes y alternativas, que se expande infinitamente. La amada de Steve se encuentra únicamente aludida, sin un discurso directo ni participación activa, y sucede algo equivalente con el borgeano libro infinito, que Ratliff destruye antes de matarse. Acaso ambas obsesiones de Steve sean en realidad dos caras de una misma moneda, simbolizada intertextualmente en *La ciudad ausente* por la máquina de Macedonio donde se entrelazan igualmente la proliferación infinita de relatos y el amor asimismo imperecedero del personaje Macedonio Fernández por su esposa muerta. En ese sentido, la elaboración de la novela de Ratliff se equipara a la del *Museo de la novela de la Eterna*: “La novela infinita que incluye

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

todas las variantes y todos los desvíos; la novela dura lo que dura la vida de quien la escribe”⁵¹. Ratliff, de hecho, parece descubrir todas las experiencias posibles a través de las variaciones innumerables de su novela. Su existencia se funde con sus escritos, lo que implicaría una oposición a un cauce estándar de vida: “La construcción de la vida está dominada por los hechos y no por las convicciones. Algunos tratan de quebrar esa ley. Son los alquimistas de sí mismos. Ratliff era uno de ellos”⁵². Siendo así, su existencia completa, sellada por el fracaso, puede ser entendida dentro de la categoría de no-crimen: alguien que decide renunciar al éxito social representado por una promisorio carrera literaria, a causa de su decisión de ser fiel a una pasión. Las consecuencias de no apegarse a una lógica social pasan, como se ha visto, por una suerte de destierro, la marginalidad, la soledad y finalmente el suicidio.

Resulta sugestivo que los episodios acerca de Ratliff y su amada, dado que son el hilo conductor durante el desarrollo de “Prisión perpetua”, aparezcan simplemente como una historia intimista, donde el crimen es consecuencia de apasionamientos privados, fruto de un triángulo amoroso. Con todo, el homicidio perpetrado por esta mujer tendría una arista política si se interpreta a la luz de uno de los fragmentos dentro de la obra. En cierto momento leemos que “los crímenes pasionales cometidos por mujeres son una versión concentrada del ansia de libertad que late sofocada en los oprimidos de cualquier sociedad. Estos asesinatos femeninos son la realización de las esperanzas secretas de miles de personas”⁵³. Entonces, tras un acto que en primer lugar parecería individual –una mujer asesina a su pareja– se escondería otro colectivo más de fondo. Algo similar concluye Foucault en *Vigilar y castigar*:

⁵¹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 24.

⁵² Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 20.

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

el pensador francés advierte que habría que ponderar “los grandes crímenes no como monstruosidades sino como la reacción fatal y la rebelión de lo reprimido, y los pequeños ilegalismos no como los márgenes necesarios de la sociedad sino como el fragor central de la batalla que se desarrolla”⁵⁴. Así, un hecho de entrada violento y criminal se complejiza, y al ser examinado alegóricamente podría incluso entrar en los terrenos del no-crimen. El texto mismo de Piglia refuta una visión maniquea, y propone leer cada suceso más allá de su apariencia primera, aun si el lector suscribe o no lo señalado o efectuado por alguno de los personajes. La literatura, por su carácter simbólico, también es revelada mediante este criterio. Para Ratliff, personajes como Madame Bovary o Ana Karenina cumplen la función de representar las proyecciones internas de los hombres, quienes ante el temor de ser asesinados por sus mujeres prefieren convertirlas en suicidas. Steve dice que habría más bien que imaginar a Madame Bovary como Raskolnikov: “la heroína es un criminal”⁵⁵. A fin de cuentas, si este tipo de personaje está simbolizando a los oprimidos, Ratliff estaría poniendo en entredicho la naturaleza de algunas obras del siglo XIX, que afirmaban a la burguesía o al grupo en el poder de aquel momento. Y, por supuesto, en este juego de cajas chinas literarias podemos dar un paso más, y plantear que Piglia está proponiendo una literatura subversiva, que altere, cuando sea necesario, la propia constitución de una sociedad.

Habría finalmente una forma distinta de prisión, tal vez la menos visible, y que además estaría ubicada del lado del no-crimen: la del narrador. A diferencia de su padre, éste parece conservar una conciencia histórica que lo ayuda a relatar. Al hablar del diario que empezó a escribir tras mudarse de ciudad, el narrador constata que cuando compara sus escritos con sus recuerdos no todo coincide. Hay acontecimientos muy presentes en su memoria y que no

⁵⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 338.

⁵⁵ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 31.

fueron llevados al papel o viceversa, y agrega: “Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos y la que está fija en mis recuerdos”⁵⁶. ¿Cuál de las dos vidas será más cierta, más real? Quizá debamos decir que las dos y que ninguna. La narración exhibe que la memoria no es algo fijo, inamovible; por el contrario, los recuerdos se rehacen continuamente, se distorsionan o se pierden y, más importante, están en continua resignificación. Y tampoco las reminiscencias escritas en un diario representarían la verdad pura, porque la escritura es siempre una visión parcial, donde no sólo lo que se escribe sino también lo que se deja de lado, sea voluntaria o inconscientemente, resulta relevante. La obra misma lo expone al no desplegar de manera directa ni siquiera fragmentos de los escritos de Ratliff, cuando éstos son fundamentales en la constitución del narrador: “La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia”⁵⁷. Siendo así, el relato que leemos es de algún modo también la novela de Steve. La frase «no importa quién habla» resulta una máxima que caracteriza toda la narración, y que reaparecerá de manera exacta en *La ciudad ausente*. La prisión del narrador estará, pues, en la figura de Ratliff y en la insistencia de contar su historia. Es un cautiverio en la memoria, pero que se extiende más allá del pasado, muy diferente al de su padre. Así, al entrelazar la historia de Ratliff con la suya propia, el narrador realiza una acción doble: rememora a su amigo, y a la vez se constituye a sí mismo a través del relato. El no-crimen pasará entonces siempre por el no olvido, por una memoria que trascienda su literalidad⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ Todorov al plantear el concepto de memoria literal, la caracteriza de este modo: “ese suceso es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo.” Ver Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 30.

II. La prisión sin rejas

Cuatro años después de *Prisión perpetua* (1988), Piglia presenta una nueva novela: *La ciudad ausente*. La crítica no deja de advertir algunos paralelismos entre ambas obras publicadas contiguamente. En 2002, al compendiar los textos de nuestro escritor publicados hasta el momento, Agnes Cselik anota: “En *Prisión perpetua* aparecen figuras y situaciones que reaparecerán en la novela *La ciudad ausente*. Un crimen, una intriga. Una mujer en la cárcel es el centro de un caleidoscopio donde giran y se entrelazan microscópicos mundos narrativos”⁵⁹. En realidad, crimen e intriga no son privativos de estas dos obras piglianas, mas resulta interesante que Cselik apunte hacia el motivo de la mujer encarcelada como núcleo de la narración. Pauline, la amada de Ratliff, y Elena, la amada de Macedonio Fernández, se muestran como personajes muy diferentes; durante la diégesis de “Prisión perpetua” se hace sólo alguna sucinta alusión a Pauline, y el único discurso que podríamos atribuirle sería uno mediado por el cuento final, a través de Lucía Nietzsche; por el contrario, Elena *es* la productora de discursos, su figura recorre inmanentemente toda la obra y acaso la novela misma pueda ser entendida como uno más de sus relatos que, al no contar con un narratario explícito, abre la posibilidad de que cualquiera llegue a ser el sujeto de apropiación. Aun así, el cautiverio de Elena dentro de la máquina no deja de tener ecos de la prisión de Pauline. Me parece que así también lo advierte Jorge Fonet quien nos dice: “[...] la novela cuenta la prisión perpetua de Elena en la máquina, la de la máquina en el Museo y la del imaginario colectivo en las redes del Estado”⁶⁰. Ésta es, considero, una atinada síntesis de la

⁵⁹ Agnes Cselik, *El secreto del prisma*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002, p. 15.

⁶⁰ Jorge Fonet, *op. cit.*, p. 5.

novela, donde la inclusión de los términos «prisión perpetua» no es gratuita y alude directamente a la obra anterior de Piglia.

Por su parte, Julia Romero escribe:

La potencia de la pulsión narrativa llega a construir una suerte de microrrelatos que constituyen una máquina de narrar. [...] Si la máquina ficcional aparecía en pleno funcionamiento en la segunda parte de *Prisión perpetua*, en la novela de 1992 se ficcionaliza en su devenir.⁶¹

Que una obra *genere* otra, que sea la raíz de una subsecuente, puede surgir como una práctica profusa dentro de la literatura. El carácter intertextual de cualquier producción literaria la conduce a trazar un vínculo con otros tantos discursos. Todo texto estaría construido al fin y al cabo como una multiplicidad de voces provenientes de textos anteriores que subyacen en él. En Piglia, no obstante, la intertextualidad restringida referida en el capítulo pasado se presenta como una práctica muy consciente. De este modo, la literatura de nuestro escritor en su conjunto —incluyendo sus textos no ficcionales— parece componer un mundo autónomo, redondo, recursivo, ¿encerrado en sí mismo? En realidad, los puntos de fuga se multiplican: las referencias claras o veladas a un gran número de escritores de distintas tradiciones, por ejemplo, o estrategias que buscan tender un lazo entre lo literario y lo factual. En este segundo capítulo, el análisis de lo carcelario en *La ciudad ausente* no sólo proyecta una línea de continuidad con “Prisión perpetua”, sino que también se expande y propone una relación dialógica entre las dos novelas, donde, como en un juego de espejos enfrentados, las imágenes y sus sentidos se extienden al infinito.

⁶¹ Julia Romero, “Ricardo Piglia, una poética de la reescritura”, en *Orbis Tertius*, 2010, año XV, Núm. 16, disponible en: «<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2466/public/2466-7065-1-PB.pdf>»

La ciudad como cárcel es, sin lugar a dudas, el parangón inicial y más obvio que conecta las dos obras, en lo que al tema que analizo se refiere. Hacia mediados del siglo XX, Adorno advertía sobre “la prisión al aire libre en que el mundo se ha convertido”⁶²; y la ciudad como síntesis de lo moderno concentraría todas aquellas marcas carcelarias. En Argentina, el proyecto civilizatorio de Sarmiento pasó en buena medida por una apertura a la inmigración, que tuvo entre otras consecuencias un crecimiento exponencial de la población en Buenos Aires; es ése uno de los puntos nodales en la conformación de la ciudad porteña. La urbe ficticia de la novela, que se corresponde abierta y nominalmente con Buenos Aires, puede resultar entonces un nuevo punto nodal: el desenlace distópico al que arribó dicha metrópoli. Una advertencia, quizá, de un porvenir que alcanzaría también al resto de ciudades latinoamericanas o, peor aún, una narración de la prisión sin rejas en donde ya moramos. En general, para los escritores de América Latina no pasó desapercibido el tinte penitenciario que iban adquiriendo sus ciudades, tan es así que Gerald Martin, en un libro publicado en 1989⁶³, hace un recuento de las obras literarias latinoamericanas del siglo XX donde la relación entre ciudad y prisión es axiomática. En esta categoría, por cierto, incluye *Respiración artificial* y recurre a la expresión «city-as-prison novel». Por su parte, en *La ciudad ausente* nos sumergimos en una urbe opresiva, controlada e invariablemente vigilada. Los títulos de los cuatro capítulos que la conforman («El encuentro», «El museo», «Pájaros mecánicos», «En la orilla») señalan no sólo puntos cardinales al interior de la novela, ya sean acontecimientos, lugares u objetos, sino que funcionan también como nodos de un mapa: el plano de la *ciudad* que el lector irá recorriendo, generalmente acompañado de Junior. Este

⁶² Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008, p. 25.

⁶³ Ver Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres, Verso, 1989.

personaje, que por momentos parece funcionar a modo de un muy poco convencional detective, busca desentrañar el origen y funcionamiento de una máquina productora de relatos, relatos que ahora recorren toda la ciudad y que son peligrosos para el poder, por lo que se busca erradicarlos. Así, la investigación estará matizada en todo momento por la intriga y un ambiente invariablemente conspiratorio.

Barthes ha escrito que la ciudad “es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”⁶⁴. La idea de una ciudad que debe ser leída a través del traslado continuo dentro de ella se personifica en la novela con la figura de Junior. Al presentarse como hijo de un inmigrante inglés, exterioriza dos de sus principales características: su filiación a un linaje de viajeros y su condición de semiextranjero⁶⁵. Ya desde las primeras páginas nos enteramos que tras el abandono de su mujer⁶⁶, Junior, signado por la movilidad, se dedicó a viajar: “dio dos veces la vuelta a la República, moviéndose en tren, en autos alquilados, en ómnibus provinciales”⁶⁷. Este continuo traslado sin salir del país funcionará como un anticipo del que hará *dentro* de la ciudad. Sin embargo, a diferencia de los pronunciamientos de Barthes, la ciudad-prisión de la novela se presenta como una urbe callada y que a su vez obliga al silencio; un espacio opresivo para habitar y errático para recorrer; una ciudad que tiende hacia la ilegibilidad.

⁶⁴ Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 342.

⁶⁵ Junior, argentino aunque de primera generación, comparte con otros personajes que resultan clave en la novela cierta condición de extranjería. En cierto momento se cuenta que Russo, el físico alemán que fabrica la máquina, asesinó a un hombre: “Dijo que lo había matado por el calor, porque era la hora de la siesta y lo había enceguecido el reflejo del sol en las vías”; las marcadas reminiscencias con *El extranjero* (1942), de Camus, conducen a pensar que en el fondo todos los personajes de *La ciudad ausente* son extranjeros, al menos en un sentido existencialista, atrapados en una sociedad carcelaria que no pueden sentir como suya y que les niega cualquier posibilidad identitaria.

⁶⁶ Junior comparte con muchos otros detectives de la literatura universal cierta condición de soledad y libertad, al no estar atado a un lazo familiar que lo condicione.

⁶⁷ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 9.

Habrá, no obstante, también otra ciudad, una que existe en lo encubierto, en lo clandestino. All  es donde Junior se dirigirá para buscar los discursos, las narraciones. Los espacios comunicativos estarán fuera de la vigilancia constante de las cámaras, al igual que los relatos de la máquina, que tendrán que circular subrepticamente. Las descripciones del tránsito de Junior a través de la parte ostensible de la ciudad escasean y son sustituidas por los relatos generados por la máquina de Macedonio, los cuales, aunque figuradamente, mostrarán más de lo que es la ciudad en realidad. El tipo de lectura que la obra propone parece asemejarse a la marcha de este personaje: un tránsito *dentro* de la novela, que sin embargo apunta constantemente a lo oculto, a referencias extratextuales, por ejemplo. Hacia el final de la obra, al término de su viaje, Junior deja de tener un discurso directo y se convierte en el escucha de Russo, el constructor de la máquina, quien mezcla su voz con la del narrador en un ir y venir entre la primera y la tercera personas. El yo y el nosotros indican un adue amiento casi total de la voz narrativa por parte de Russo, pero hendido por pequeños «dijo» donde se trasluce otro narrador detrás. La consecuencia más notoria de esta estrategia narrativa es que, quizá más que nunca, Junior y lector se funden, para ser un mismo receptor del discurso del ingeniero. El mensaje final parece incluso estar dirigido al lector, con apelaciones como « Sabe cómo empezó? Le voy a contar», «me entiende». La casi fusión de Russo y el narrador se verifica en que ellos conocen: un saber cercano a la omnisciencia; aunque a fin de cuentas ningún de los dos es cien por ciento confiable. La equivalencia se da en la amalgama entre Junior y lector, que poseen la misma información: la que han ido recolectando en su tránsito por la ciudad/novela.

Si “Prisión perpetua” y *La ciudad ausente* pueden ser entendidas como el desdoblamiento una de la otra, en esta última el asunto del doble se ve, de hecho, tematizado de manera recurrente. Al hacer referencia a sus lazos familiares encontramos que Junior

“pensaba que su hija era una versión de sí mismo. Ella era lo que él había sido, pero viviendo como una mujer”⁶⁸. Esta mínima muestra, presentada al inicio de la novela, se ensanchará y repetirá una y otra vez. Basta mencionar que el primer relato producido por la máquina de Macedonio es una *duplicación* del “William Wilson” de Poe, cuyo tema, como se sabe, es el del *doppelgänger*. Más aún, al igual que lo hace la máquina con las narraciones, durante la novela los elementos duplicados tenderán a multiplicarse, en una proliferación ilimitada que remite a una red de conexiones infinitas en la que, más que escapar, habría que sumergirse. La multiplicidad y recursividad generativa de la narración, simbolizada tal vez de la forma más precisa con la mención de Sherezade que hace Macedonio, abarca asimismo distintas estructuras: un relato puede generar uno nuevo que a su vez origine otro, como es el caso del mencionado cuento de Poe; una misma historia puede tener personajes distintos, como la del «Gaucho invisible» cuya anécdota se menciona que les sucede también a unos marineros en Tenerife; o pueden existir variadas versiones de un mismo cuento, situación tematizada en «La nena», donde el padre le cuenta a su hija cada día la misma historia pero en sus diferentes versiones. Lo duplicado se presenta además aparejado con la falsificación, donde la réplica llega a adquirir una valía distinta a la del original. En relación con “William Wilson”, por ejemplo, se dice que la máquina lo “modificó hasta ser irreconocible”⁶⁹, transformándolo en otro relato llamado “*Stephen Stevensen*”⁷⁰. A su vez, las narraciones generadas por la máquina son reproducidas clandestinamente por los facciosos y puestas a circular de manera

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰ Stephen Stevensen es también el nombre de uno de los personajes principales en “Encuentro en Saint-Nazaire”, novela corta de nuestro autor. En *La ciudad ausente* la lectura que Junior hace del relato sobre Stephen guarda de hecho grandes similitudes con “Encuentro en Saint-Nazaire”. Además de una nueva fractura al borde entre realidad y ficción, Piglia inscribe así su producción a la genealogía macedoniana al insinuar que su obra también nació de la máquina, fuente embrionaria, al fin y al cabo, de toda la literatura argentina.

ilegal por toda la ciudad. Esto genera que ni personajes ni lector puedan estar seguros de cuáles relatos provienen efectivamente de la máquina y cuáles son apócrifos. De hecho, la estrategia del Estado para eliminar la circulación de estas historias pasa en un principio por tipificarlas como espurias, e intentar implantar como única válida una narración oficial procedente de la propia autoridad estatal. Ricœur advierte: “El recurso del relato se convierte así en una trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esa trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago”⁷¹. En la novela, la ciudad se vuelve un campo de batalla donde la pugna se centra en el enfrentamiento entre los relatos de la máquina y el que oficialmente pretende instaurarse. Russo, el inventor del artefacto generador de narraciones, lo dice de esta manera: “Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina⁷², contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”⁷³. Más allá de esta primera lectura ampliamente trabajada por la crítica, encuentro que el concepto de no-crimen que planteo descubre uno de sus ejes en la tensión irresoluta entre lo falso y lo verdadero, entre la réplica y el original. James C. Scott afirma que las manifestaciones contra el poder “no pueden, por definición, expresarse abiertamente en el discurso público. Se deben insinuar con inteligencia, para evitar cualquier represalia o, si no, deben hacerse fuera de escena”⁷⁴. En *La ciudad ausente*, lo oculto en los recursos de resistencia e insubordinación se verifica en repetidas ocasiones a través de una duplicación de los propios mecanismos del poder, con

⁷¹ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2013, p. 572.

⁷² Lo femenino como paradigma de lo subversivo en esta obra es analizado por Orecchia Havas. Ver Teresa Orecchia Havas, “Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia”, en *Orbis Tertius*, 2010, Vol. 15, Núm. 16, disponible en «<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2467/public/2467-7066-1-PB.pdf>»

⁷³ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 143.

⁷⁴ James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, pp. 63-64.

todo y sus relatos, pero deformados, falseados. Al comentar los textos de Hanna Arendt, John Lechte refiere: “El estado totalitario se apoya fundamentalmente en la propaganda y se muestra esencialmente impenetrable a la realidad material. La propaganda consigue borrar las diferencias entre crimen y virtud, entre perseguidor y perseguido, entre realidad y fantasía”⁷⁵. Es claro que los postulados de Arendt apuntan hacia un uso despótico y maquinado de la mentira por parte de un poder. En *La ciudad ausente*, el régimen estatal tiene marcados rasgos totalitarios. El abuso propagandístico tendría como fin último el dominio del pensamiento, la fabricación de subordinados autómatas, la instauración de un «Estado mental»: “todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos”⁷⁶. Ésta sería la última etapa de la prisión sin rejas, una donde el control mental es total; pensamiento e imaginación supeditados a los mandatos de la autoridad. Pese a eso, más adelante se agrega: “La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas”⁷⁷. Al igual que los recursos propagandísticos a los que se refiere Arendt, los relatos de la máquina introducen una indistinción entre realidad y fantasía. Se copia la estrategia pero se aplica al interior del propio poder. Para Piglia, esta práctica conformaría una de las grandes cualidades de la literatura macedoniana: “La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica”⁷⁸. Por su parte, en *La ciudad ausente* la máquina devela las mentiras del Estado precisamente al hacer un uso adulterado de ellas. Al desfigurar y falsear las ficciones del poder, su sentido se revierte y el control de los relatos se torna impracticable. La novela muestra así que en un contexto con

⁷⁵ John Lechte, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 304.

⁷⁶ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 144.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op. cit., p. 122.

tintes totalitarios, donde la «verdad» está manipulada, la multiplicidad como característica en la producción de relatos posee un mayor valor que la posible autenticidad particular de cada uno de ellos. El no-crimen apuesta por lo múltiple, por lo plural.

Aunado al tema de lo doble, el relato sobre Stephen Stevensen funciona también como una microrréplica de la novela que leemos. Lo que se dice con respecto a dicho cuento: “No se podía ajustar a un tiempo fijo y el espacio era indeciso y a la vez detallado con precisión minuciosa”⁷⁹, es hasta cierto punto aplicable a *La ciudad ausente*. La urbe ficticia es asimismo una doble desfigurada de la Buenos Aires empírica. A pesar de que en la novela las referencias geográficas como nombres de calles, plazas, etcétera, están bien especificadas y se identifican efectivamente con las existentes en la ciudad porteña, se filtran también acotaciones que minan una posible correspondencia unívoca entre la metrópoli novelada y la real. Basta mencionar, por ejemplo, el Hotel Majestic, que en la actualidad mantiene actividades gubernamentales dependientes del Ministerio de Economía, en la obra se muestra como un hotel en funcionamiento. Una escena de soborno y chantaje ocurrida en el susodicho hotel resultaría un guiño con los quehaceres que se llevan a cabo en la construcción empírica. Pero la narración lleva hasta sus últimas consecuencias la mezcla de elementos reales con ficticios, con lo que disgrega la frontera entre ambas categorías, en una estrategia equiparable a la autoficcional de “Prisión perpetua”. En relatos como «La isla», Buenos Aires se fusiona con Dublín y emergen referencias espaciales de una y otra ciudad, entremezcladas. Una muestra más es la combinación entre personajes ficcionales y no, como en el caso de Russo, de quien se refiere que su nombre sea acaso sólo una fachada y se busca identificarlo con ingenieros que estuvieron factualmente en la Argentina del siglo XX. Y algo análogo sucede

⁷⁹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 100.

con respecto al tiempo: aunque por momentos las marcas temporales al interior de la novela parecen mostrar que los eventos transcurren en los primeros años del presente siglo: “[h]ace quince años que cayó el muro de Berlín”⁸⁰, a la par, la obra se muestra como una novela de anticipación, con episodios y elementos futuristas⁸¹. Este vaivén entre una corriente de tipo más realista y una ficción distópica no es, por supuesto, gratuito. De hecho, *La ciudad ausente* se aproxima en distintos momentos al género de ciencia ficción. Pequeñas referencias teóricas⁸² esparcidas a lo largo de la narración, algunas apenas aludidas, funcionan a manera de sustento científico. La existencia de la máquina de Macedonio sería, por supuesto, uno de los elementos más específicos que adosaría la novela a dicho género. La facultad telepática del Estado argentino, los dispositivos virtuales apropiándose de la realidad y fabricando “personalidades electrónicas y ficciones electrónicas”⁸³ serían otros más. Ana, personaje que posee la mayor colección de relatos generados por la máquina, dice: “He visto varios Xerox de relatos de los años cincuenta, versiones de la guerra, historias de ciencia ficción. Realismo puro”⁸⁴. Que el personaje emparente las narraciones de ciencia ficción con lo que ella llama «realismo puro» más que contravenir las particularidades de los géneros literarios estaría sugiriendo que justamente los relatos de especulación científica logran un mayor acercamiento a una verdad que se presenta tan horrible que se vuelve difícil de expresar. Más aún, a través de este entrecruzamiento de directrices literarias el lector se ve obligado a reconocer una realidad nada distante, que quizá sea la suya propia.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁸¹ Cabe recordar que la novela apareció en 1992, esto es, doce años antes del aparente presente de la narración.

⁸² Entre ellas: la filosofía del lenguaje de Frege; la gramática generativa de Chomsky; la lógica matemática de Gödel y Tarski.

⁸³ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

Otro motivo recurrente en *La ciudad ausente*, símbolo también de lo doble, es el espejo. Junior en cierto momento se observa en un espejo y, debido a un juego de luces, “le pareció que estaba atrapado en una telaraña; la sombra del enrejado en la pared le enmarcaba el cráneo [...]”⁸⁵; otro personaje, Lucía Joyce, tras mirarse igualmente en uno, exclama: “Madre santa, parezco un monstruo”⁸⁶. Así, los objetos reflejantes devuelven una realidad oculta, recóndita y profunda, al penetrar más allá de las apariencias. La interioridad y la verdadera condición de los personajes se traslucen a través de los espejos, que las exhiben más intensamente por medio de un reflejo distorsionado⁸⁷. De nuevo es en lo duplicado donde habrá que buscar el sentido oculto dentro de un escenario opresivo. No deja de resultar elocuente que se defina la televisión como “[u]n espejo que se guarda las caras”⁸⁸. Siendo así, los personajes no verían su propio reflejo atormentado, sino el rostro vacío de un otro, puesto allí con ese fin. Pero el espejo tiene también otros alcances. En uno de los relatos se cuenta que, tras la caída de un ternero en un pozo⁸⁹ en medio del campo, un hombre baja a rescatarlo provisto de varios espejos para que mediante el reflejo de la luz solar pudiera alumbrar el hoyo; en el fondo, descubre restos humanos; es ésta “la historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror”⁹⁰. Lo interesante es que el personaje ve los cuerpos, no directamente, sino a través de los espejos, que se convierten en el cristal con el

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ En el cuento final de “Prisión perpetua”, también es a través de un espejo como el personaje principal descubre que lo que le ha contado Lucía Nietzsche no es del todo verdadero: “[...] y por una rarísima combinación de ángulos y de perspectivas vi la luna del espejo del ropero que reflejaba la luz del laboratorio, como un brillo de agua en la oscuridad, y en medio del círculo, al fondo, se veía a Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre”.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁹ Desde “El pozo y el péndulo” (1842), que figuraría quizá como el ejemplo más paradigmático, hasta la primera novela de Onetti, *El pozo* (1939), donde surge con un sentido más existencialista, el pozo no deja de distinguirse también como uno de los espacios carcelarios más reiterados dentro de la literatura universal.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

que se devela lo oculto. De esta manera, el espejo se vuelve necesario como pieza mediadora entre los personajes y un contexto asfixiante en el que se encuentran sumidos. Sin esta separación el terror sería intolerable. Gracias al espejo el personaje es capaz de *ver* los cadáveres; y gracias al relato puede transmitir algo de aquel horror. Sin nombrar nada explícitamente la narración consigue así apuntar hacia los desaparecidos por la última dictadura argentina, pero también hacia cualquier desaparecido. Es entonces el relato asimismo un objeto mediador que saca a la luz y amplía el campo de visión más allá de la realidad aparente: nos apremia a advertir la prisión en la que estamos, los monstruos en los que nos hemos convertido o los cadáveres que proliferan a nuestro alrededor. A través de su forma, la novela misma nos propone una lectura especular. Dällenbach define «puesta en abismo» como “todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”⁹¹. El espejo, además de ser un motivo en la obra, alude también a la configuración estructural de la propia novela, en donde, como se verá más ampliamente en el capítulo tercero de esta tesis, la puesta en abismo se presenta como parte configurativa fundamental.

Cuando Junior no tiene más dinero para seguir recorriendo el país consigue un puesto en un diario, el primer día “Emilio Renzi lo llevó a recorrer la redacción para que conociera a los otros prisioneros”⁹². La aparición de Renzi y la narración que más adelante hace sobre su padre marcan una correspondencia con el narrador innominado de “Prisión perpetua”, si bien en *La ciudad ausente* parece desempeñar un papel escaso. Aun así, que sea justamente este personaje quien introduce a Junior a la *prisión* del diario no deja de ser significativo, además de que es Renzi quien le entrega una grabación con el primer relato atribuido a la

⁹¹ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, op. cit., p. 59.

⁹² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 10.

máquina que leemos. La analogía diario-presidio implicaría desde un tipo de información cautiva, censurada y supeditada a los mandatos del Estado, hasta el hecho mismo de que Junior llegará a estar prisionero de las tramas narrativas generadas por la máquina de Macedonio. Cabe resaltar especialmente que, en una nueva consonancia con “Prisión perpetua”, será desde el interior de un marco carcelario a partir de donde se generen los relatos: gracias a su puesto en el periódico-prisión, Junior difundirá las ficciones de Elena, a su vez encerrada ella misma en la máquina. Si la figura del padre servía como embrión de la narración en “Prisión perpetua”, *La ciudad ausente* también se inicia trayendo a cuento al padre de Junior. Es éste un ingeniero fracasado, abandonado por su mujer y su hija menor, quienes escaparon hacia Barcelona. La mujer de Junior de igual forma lo deja con todo e hija para ir a vivir en Barcelona, en una de tantas situaciones duplicadas. La relación entre fracaso y no-crimen que planteé en el primer capítulo con respecto a Ratliff se refuerza al ser Junior el consignatario de las transmisiones de la máquina. Él, medio foráneo y además, debido a su calidad de perdedor, desapegado del automatismo general que en la novela se proyecta como regla social instaurada por el poder estatal, resulta ser la figura depositaria de los mensajes de la máquina. El papel de Junior pasa no sólo por intentar interpretar la información, sino por hacerla circular. Fornet escribe: “De hecho es un investigador bastante atípico, pues en lugar de ir hallando pistas, los informantes se le acercan y lo llaman una y otra vez para pasarle información. Todos saben más que él”⁹³. Así, la reconstrucción de la historia de la máquina es caótica y las indagaciones de Junior parecen avanzar sólo cuando recibe una información externa, marcada por el reparo constante en cuanto a su autenticidad. En una conversación entre Junior y Renzi, este último afirma: “En este país los que no están

⁹³ Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 169.

presos trabajan para la policía [...] Incluidos los ladrones”⁹⁴. Se trata, claro, de una generalización hiperbólica que, sin embargo, muestra por una parte que las ilegalidades están de hecho contempladas y propiciadas por el sistema, pero además plantea que cualquiera puede ser un enemigo o un delator, al menos cualquiera fuera de la prisión, que como se ha visto tiene su correspondencia con el diario. Este escenario de desconfianza generalizada al interior de la novela socava también las certezas que el lector puede llegar a tener en relación con los personajes que va encontrando Junior. La incertidumbre en cuanto a intenciones y acciones, nunca resuelta del todo, abona a la visión tanto de una ciudad como de una novela desmedida, intrincada y múltiple en sus sentidos. Una prueba de que la narración tiende constantemente hacia lo incierto es la figura de Fuyita, él es uno de los varios personajes que proporcionará información a Junior. Entre los vacíos referenciales con respecto a lo carcelario a los que aludí en el capítulo primero, que pasan por una omisión de acciones y descripciones en el interior de la prisión, habría que agregar también la ausencia de policías y celadores. En *La ciudad ausente* sí se menciona la institución policíaca, con el papel esperado de vigilancia y represión. Por el contrario, muy diferente aparece Fuyita cuya función colinda con la de celador: no sólo custodia la máquina dentro del Museo, sino que vive en el recinto. Éste es, pues, uno de los tantos caracteres marcados por la sospecha. «Todos fingen y son otros», resulta una frase aplicable a la generalidad de los personajes, en una nueva tematización de lo duplicado, de lo falseado. En este caso, se instaura la duda sobre si Fuyita es un carcelero al servicio del Estado o un espía, como él afirma. Lo interesante es que incluso los personajes mismos no parecen estar seguros de su propia identidad, ni de cuándo están simulando. El narrador dice de Fuyita: “Tal vez era un

⁹⁴ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 17.

policía”⁹⁵. Si bien esta afirmación podría pensarse como un discurso indirecto libre, donde quien en realidad recela de Fuyita es uno de los personajes, se hace claro que la construcción narrativa apuesta por la incertidumbre, donde incluso la aparente omnisciencia del narrador se resquebraja. Elena misma, personaje nuclear y detonante de la narración, se presenta con características físicas indeterminadas. Ella duda si en realidad está atrapada en un dispositivo o si simplemente está loca. Sus descripciones corporales oscilan entre lo humano y lo mecánico: “Sentía que de su piel se desprendía un polvo metálico. Por eso iba cubierta con guantes y blusas de manga larga. Sólo la cara al aire, el cutis oxidado de los engranajes exteriores”⁹⁶. Así, los personajes surgen atrapados en la dubitación no únicamente de su identidad sino incluso de su existencia. Las ficciones generadas por la máquina y diseminadas a lo largo de la novela resultan en última instancia una postura formal que también incorpora lo incierto, lo irresoluto, ya que ni Junior ni el resto de personajes poseen la clave para un desciframiento concluyente de ellas. Los relatos de la máquina son siempre oblicuos, los nombres falsos y las acciones figuradas, y al verse interrumpida constantemente la diégesis principal por ellos (que aparecen con un título propio y están separados por blancos tipográficos) la obra aboga por un lector que los reciba en igualdad de circunstancias que los personajes⁹⁷, al punto que, cada uno, destinatario ficticio o real, deberá encontrar el sentido o los sentidos de las fabulaciones polisémicas que la máquina genera. Es éste otro modo en que la novela implementa una lectura problemática, vacilante.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁷ No resultaría exactamente así en el caso de las transmisiones orales que llegan a Junior, por ejemplo, en forma de grabación. Con todo y eso, el texto que leemos funcionaría como una simple transcripción del relato hablado, con todo y marcas de oralidad, por lo que su recepción seguiría siendo simétrica entre personajes y lector.

Entre los procedimientos narrativos que vinculan la ciudad con el presidio, uno de los más importantes pasa por el plano espacial. Las descripciones urbanas denotan frecuentemente un espacio cerrado, vigilado y en consecuencia opresivo. Leemos, por ejemplo: “Eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol”⁹⁸. Si en “Prisión perpetua” percibíamos una televisión siempre encendida dentro del penal, en este caso, las luces eléctricas se mantienen asimismo invariablemente en funcionamiento. Por si fuera poco el «cráneo de cristal» que servía como metáfora de la prisión en la obra anterior se extiende en este caso hasta abarcar la ciudad toda, que se presenta como un sitio donde se desdibujan los contornos entre el interior y el exterior, y donde lo privado es entonces impracticable ante aquella iluminación artificial permanente. Uno de los personajes compara el cristal de la ventana por donde ve la ciudad con una pantalla de cine; este símil identifica el espacio urbano, por un lado, con la idea de actuación, de artificialidad, donde cada ciudadano debe cumplir el papel que el Estado le ha otorgado, pero también sugiere que los habitantes mismos pueden ser observados por un espectador etéreo que nuevamente tendríamos que equiparar con el del poder estatal, cuya prerrogativa le permitiría ver sin ser visto. La equivalencia con el panoptismo es inmediata; al hablar sobre el panóptico de Bentham, Foucault expresa:

Por el efecto de contraluz, se pueden percibir desde la torre [donde se encuentra el vigilante], recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible.⁹⁹

⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 232.

Luz, visibilidad y las voces «teatros» y «actor»¹⁰⁰ de la cita de *Vigilar y castigar* marcan una correlación casi perfecta con las descripciones espaciales de la ciudad en la novela: las precisiones que Bentham buscaba implementar en su panóptico surgen ahora extrapoladas a toda una metrópoli. La generalidad de los personajes de *La ciudad ausente* está, de hecho, caracterizada por uno de los pilares del panoptismo: la individualización y separación de los presos, que provoca una especie de invisibilidad entre ellos. En la novela así lo leemos: “Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión”¹⁰¹; frase duplicada de modo casi exacto en uno de los microrrelatos de la máquina de Macedonio: “cada uno estaba en un universo aislado y microscópico”¹⁰². Encerrados en sí mismos, sellados por el individualismo, acaso el procedimiento más alarmante de reclusión trazado en la novela, su prisión termina por abarcar toda su existencia. Formalmente, los relatos que encontramos diseminados podrían dar también una impresión de inconexión entre sí: cada uno encerrado en su propio universo narrativo. Con respecto a la fragmentariedad de “Prisión perpetua”, Fonet expone que “[...] esas decenas de microhistorias, esas pequeñas cápsulas independientes unas de otras, dan la impresión de ser minúsculas celdas”¹⁰³; esta sentencia sería del mismo modo aplicable a los relatos de *La ciudad ausente*. Y a la luz de los planteamientos de Foucault tal vez podríamos extender el señalamiento de Fonet a una especie de panoptismo del lector, quien, una vez finalizada la obra, habrá podido observar el conjunto de microhistorias en su totalidad. La diferencia con la construcción de Bentham es que, si bien, al igual que los presos, los fragmentos aparecen separados entre sí, incluso en

¹⁰⁰ En el original: “Autant de cages, autant de petits *théâtres*, où chaque *acteur* est seul, parfaitement individualisé et constamment visible” (las cursivas son mías).

¹⁰¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³ Jorge Fonet, *op. cit.*, p. 120.

su disposición espacial al interior de la novela, el lector se ve impulsado a establecer una conexión comunicativa entre ellos, muchos de los cuales, a pesar de su aparente sencillez, conservarán un dejo de oscuridad que expandirá sus posibilidades interpretativas.

Junior, singularizado por la movilidad, tropieza repetidamente con personajes detenidos, atrapados: Ana Lidia, siempre en su librería; Carola, quien dice estar reclusa en su casa; Russo, cuyo laboratorio se equipara con una fortificación. Las condiciones de riesgo y peligrosidad del afuera terminan por propiciar que estos personajes o elijan o sean constreñidos a vivir en un espacio de confinamiento. Uno de estos casos es el de Lucía Joyce, quien permanece encerrada en una pieza de hotel. Cuando Junior le pregunta de dónde es, ella responde: “De aquí, siempre viví en este hotel, soy la nena del Majestic”¹⁰⁴. Así, personajes y espacios cerrados se vuelven el reflejo unos de otros; la identificación entre ellos se lleva al límite a través de la yuxtaposición de rasgos. Encontraremos el deteriorado hotel, con todo y grafitis, proyectado en el cuerpo golpeado de Lucía Joyce, con todo y cardenales. El espacio carcelario tendrá siempre consecuencias en sus moradores, y en varios casos funcionará también como una prolongación de la interioridad de los personajes que lo habitan. Por el contrario, al analizar la ciudad toda como personaje, es en sus entrañas, en su *interioridad*, simbolizada por el subte, donde se descubre precisamente uno de los pocos espacios urbanos con cierta libertad: “[la estación] Carlos Pellegrini, donde confluían todas las líneas de la ciudad. Ése era un punto de fuga, ahí se nucleaban los refugiados y los rebeldes, los hippies, los gauchos, los espías, todos los ex, los contrabandistas, los anarcos”¹⁰⁵. Se revela así la existencia de *otra* ciudad, además de la exterior y luminosa, que obra como paradero de aquellos personajes expulsados y empujados a una casi inexistencia.

¹⁰⁴ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

Con ello, se trasluce una poética de lo no visible, emparentada con el no-crimen de los moradores de la urbe soterrada. El subte funciona también como la metaforización ideal de la intrincada red de relatos que la novela presenta, en apariencia desconectados, pero con *estaciones* de transborde entre ellos. La movilidad de Junior por la ciudad, que no por casualidad se lleva a cabo en el tren subterráneo varias veces, se funde con el recorrido a través de las narraciones de la máquina: “Entraba 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. [...]Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez”¹⁰⁶. De este modo, aunque la red de relatos y la ciudad son una suerte de prisión para Junior, se trasluce una trama oculta que conecta y vincula narraciones y espacios; detrás de cada episodio parece esconderse una historia secreta que funcionaría como hilo conductor de todas ellas. Los datos insignificantes encubren un sentido mayor. A la manera de novela policial¹⁰⁷, la obra misma propondrá indagar en lo no evidente. Cada relato es una pista disfrazada, el conjunto de ellos traza el camino que tanto Junior como lector irán siguiendo en busca del crimen último o, acaso más importante, del no-crimen oculto en la urbe degradada.

Dentro de la ciudad, el Museo es tal vez el recinto más significativo en la novela. Alude, por supuesto, al *Museo de la novela de la Eterna*, como un dominio literario donde todo el universo de relatos se concentra y se materializa, tal como lo examino en el capítulo tercero. No obstante, el Museo como edificación apunta a lo antagónico. Destaca que se lo escriba con mayúscula la primera letra, que remite de entrada a la noción de Estado. He

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁷ Sobre el cruce de literatura policiaca y ciencia ficción en *La ciudad ausente* véase: Mónica Quijano, “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Cuadernos Americanos*, 148, México, 2014/2, pp. 87-104.

considerado ya el uso constante de referencias específicas a lugares de Buenos Aires; empero, el Museo no tiene correspondencia particular. Se convierte de este modo en una entelequia que representa, claro, la idea de lo museístico, y que carga entonces una serie de cualidades con claras directrices carcelarias: lo clausurado, lo vigilado, lo ordenado y clasificado, lo infinito incluso, simbolizado por los innumerables pabellones y la circularidad del salón donde se exhibe la máquina. La vitrina en donde la colocan y el circuito cerrado para su vigilancia conformarían una nueva cárcel, una de cristal. La máquina es exhibida allí como una curiosidad, el invento de un científico excéntrico y de un escritor trastornado por la muerte de su amada; la estrategia estatal pasa por la banalización. Incluso las salas dedicadas a diversos relatos generados por la máquina serían un intento de fijar las historias, de sacarlas de circulación. Una canonización que tendría como fin el anquilosamiento: nada más que una pieza de museo que se debe admirar pero no tocar. Con todo y eso, se evidencia que la máquina sigue representando un peligro al no dejar de generar relatos y al despertar gran interés: leemos que la gente hace cola para entrar al Museo. En ese momento la estrategia estatal cambia: al hacerse patente la imposibilidad de desactivar la máquina, se intenta condenarla al olvido y se clausura el Museo. De la espectacularización a un olvido impuesto. Y aunque el lugar ha sido abandonado, la vigilancia sobre la máquina es perenne. Fuyita sigue allí, repasando las cintas de video. El Museo está vacío y lo único que observa es a sí mismo, mientras transita entre las galerías. Foucault asegura:

El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en principio de su propio sometimiento.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 235.

La autovigilancia maniática de Fuyita sería el punto extremo de la sentencia foucaultiana. Él, único vigilante y único vigilado, eterniza su estancia en el Museo hasta que parece perderse en la puesta en abismo de verse a sí mismo observándose.

Además de los que se han mencionado, encontramos otros dos espacios cardinales en *La ciudad ausente*: la Clínica y la isla. Ambos son de alguna manera dominios de reclusión, pero con funcionamiento y consecuencias muy diferentes, antagónicas incluso. Con respecto a la Clínica, gracias a las descripciones esta edificación se presenta, de hecho, como el espacio más abiertamente carcelario a lo largo de la novela: “Las ventanas tenían rejas [...] La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel. [...] Cada zona tenía su propio comando y su propio sistema de vigilancia. Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo”¹⁰⁹. El doctor Arana, quien se ocupa de Elena en aquel sitio, propone un método poco ortodoxo para *curar* la locura: “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema”¹¹⁰. La alternativa a una psicosis al fin y al cabo también producida por el Estado pasaría por reemplazar un padecimiento por otro; el nuevo, sin embargo, constituido por la adicción a una droga, ulterior forma de prisión, sería más manejable y menos peligroso para el sistema. En la Clínica, se busca convertir a los pacientes en autómatas que repitan el discurso que se les ha implantado, un discurso acorde con el relato oficial del Estado. Todo lo que surja como contrario a dicho relato es catalogado como locura. El lenguaje estatal representado por el de la policía aparece cargado de lugares comunes en los que se mezcla una jerga psiquiátrica y militar. La policía se presenta entonces apartada de la fantasía, la única dueña de la verdad:

¹⁰⁹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 68.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

“nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad”¹¹¹. Al mismo tiempo, la Clínica, suma de lo carcelario, es también sinécdoque de la ciudad. En una narración con tintes alucinatorios, Elena empieza a equiparar las zonas del sanatorio con algunos sectores de las ciudades de Nueva York y Buenos Aires; la narración fluctúa entre unas y otros, donde, por ejemplo, un salón del hospital es a la vez un bar neoyorquino. Estos espacios entreverados podrían ser consecuencia del tratamiento a base de narcóticos propuesto por el doctor Arana; mas, al no hacerse patente que así lo sea, la obra encuentra uno de los puntos límite de alejamiento en relación con una corriente realista. Así, en una suerte de apelación psicoanalítica, estos pasajes delirantes manifestarían no sólo el inconsciente de un personaje, como lo es Elena en este caso, sino de la novela misma. La metalepsis formal manifestada a través de los saltos espaciales que hace Elena se corresponde en su contenido con una vacilación entre los posibles efectos de la droga o las imágenes inconscientes del propio personaje. Estos relatos oníricos serían, de hecho, los que mejor estarían reflejando la realidad, y se opondrían a la supuesta verdad pétrea y pseudorracionalista de la policía.

Apenas hallamos un único personaje internado en la Clínica con discurso directo, además de Elena. Se trata de Luca Lombardo que se presenta como perseguido político, miembro del ERP¹¹², organización extinta en la contemporaneidad narrativa de la obra, acorde con Elena. De tal forma, estos dos personajes recluidos en la Clínica surgen como paradigma de los inadaptados sociales que tienen que ser separados de la colectividad para

¹¹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹¹² Ejército Revolucionario del Pueblo, organización armada argentina de tendencia marxista, activa durante la primera mitad de la década de los setenta, hasta su extinción a manos del Proceso de Reorganización Nacional.

su tratamiento. Sus desviaciones con respecto a la media generalizada, englobadas todas en un único diagnóstico, la locura, se acercaría a la definición de no-crimen que he planteado. La colaboración entre el doctor Arana y agentes militares se ostenta como la contraparte: dos talentos de una misma entidad, cuyo fin es el control y la represión de la disidencia. Durante su reclusión, Elena sueña con escapar junto con Luca. La identidad clínica-prisión-ciudad determina que la evasión tendría que ir más allá de los lindes ciudadanos. Su meta surge como el otro espacio fundamental de la novela: la isla.

El relato de la isla está conformado por varios pequeños capítulos, y es la «pista» final que conducirá a Junior a otra isla, la de Russo, quien terminará por contar la historia completa de la construcción de la máquina. Si bien en este caso no se hace manifiesto que se trate específicamente de una grabación, este relato se presenta también cargado de oralidad, donde un habitante de la isla habría vuelto de ella para contar lo que había encontrado, a manera de informe¹¹³. La isla tendría tintes carcelarios en el sentido estrictamente geográfico, donde el mar cargaría consigo la noción de borde. Una isla convertida en cárcel resulta un sistema utilizado en muchas partes del mundo y de manera especialmente relevante en el continente americano. En Argentina, esta idea tendría un anclaje histórico importante si pensamos, por ejemplo, en la prisión de la Isla Martín García¹¹⁴. Durante el relato de la isla se hace ver que los primeros habitantes serían justamente parias sociales —perseguidos o amenazados o exiliados—, venidos de distintas partes del mundo:

Algunas sectas genealógicas aseguran que los primeros habitantes de la isla son desterrados, que fueron enviados hacia aquí remontando el río. La tradición habla de doscientas familias

¹¹³ La narración remite asimismo a las obras de Moro y Campanella, quienes ubican sus utopías en sendas islas.

¹¹⁴ La Isla Martín García funcionó como prisión entre 1755 y 1962. Famosa principalmente porque en ella estuvieron presos diversos presidentes derrocados y otros políticos, entre ellos, Hipólito Yrigoyen y Juan Domingo Perón.

confinadas en un campo multirracial en los arrabales de Dalkey, al norte de Dublín, detenidos en una redada en los barrios y suburbios anarquistas de Trieste, Tokio, México DF y Petrogrado.¹¹⁵

Sin embargo, la característica principal de la isla resulta ser su naturaleza cambiante. Nada allí es estático, todo muta, y de manera sobresaliente lo hace el lenguaje: “El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla. Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes”¹¹⁶. Así, “las fronteras de este espacio no son geográficas sino lingüísticas y, por lo tanto, tampoco pueden establecerse de manera fija y constante”¹¹⁷. El cruce entre lingüística y geografía provoca, pues, fronteras móviles que fracturan, a la vez, la idea tanto de un territorio como de un lenguaje carcelario. De este modo, la articulación de la isla apunta hacia las antípodas de la Clínica y la ciudad, lugares que, como se ha mencionado, funcionan como variantes de la prisión. En última instancia, el carácter utópico de la isla se cimienta en el lenguaje. Debido a los diversos lugares de procedencia de los primeros habitantes, la multiplicidad de idiomas habría propiciado una mezcla de lenguajes que terminará por originar una lengua privada, un escudo último para resistir las maquinaciones del poder, que pasan en buena medida por el control de la palabra. Esta lengua plural está en incesante mutación, y se manifiesta como el instrumento idóneo contra un carácter estático de la palabra, contra una lengua aprisionada y una realidad inmovible, contra la verdad limitada impuesta por el poder estatal.

La transformación de la lengua, no obstante, conlleva también el peligro del olvido, la imposibilidad de leer las obras del pasado, escritas en un lenguaje que no se entiende más, con el riesgo postrero de llegar al silencio.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁷ Mónica Quijano, *op. cit.*, p. 102.

A pesar de esto, Edgardo H. Berg asegura que

[...] los recuerdos, las voces, no son relegadas al olvido, ocupan un lugar y reorganizan el mapa en perpetuo cambio de la isla. Las voces y los lenguajes se entretejen como el habla nocturna de Joyce. Los narradores alcoholizados con sus jarras de cerveza en la mano golpean en la barra del pub y en cada golpe nocturno, narran, sueñan y deliran: desdicen el mundo, imaginándolo y hablándolo de otro modo.¹¹⁸

El relato de la isla parece entonces un alegato final a favor de una narración nunca fijada. La isla será, más que un espacio geográfico, un lugar lingüístico en el cual refugiarse, el «aleph» donde están compendiados todos los relatos de todas las lenguas, y acaso la alternativa única, la salida figurada, de la prisión estática. La novela misma, en fragmentos como el titulado «La grabación», donde la anécdota acerca del primer anarquista argentino da paso, sin solución de continuidad, a la del hombre que descubre cadáveres en los pozos, se podría pensar como una plasmación escritural de los contornos porosos de la isla, gracias a lo cual se transita de uno a otro relato sin interrupción. Es también ésta una forma como la novela —fijada al fin y al cabo en la escritura— desestabiliza el modo de lectura y propone uno signado igualmente por la movilidad: un constante rehacer semántico, una apropiación del texto distinta cada vez.

Una historia de “Prisión perpetua” evidencia el riesgo de quedar atrapados en la narración: aquella en la que se cuenta que una mujer basa la totalidad de sus decisiones en los preceptos del *I-Ching*. Así, la mujer ha quedado aprisionada en las sentencias que colige del libro oracular y no puede escapar más de su circularidad reiterativa: “A veces consultaba el *I-Ching* para saber si debía consultar el *I-Ching*”¹¹⁹. El relato «La nena» de *La ciudad ausente* aparece como la antítesis del anterior. En éste la protagonista, una niña, “puede salir

¹¹⁸ Edgardo H. Berg, “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanamérica*, diciembre 1996, año 25, Núm. 75, pp. 37-47.

¹¹⁹ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 44.

de su encierro mental y emocional gracias a la narración del cuento, ‘una estructura cerrada’, que el padre repite cada tarde con variantes. La niña logra romper su encierro al incorporar a su propia vida la experiencia que comunica el relato”¹²⁰. Hacia el final de la historia, la niña genera su propia versión del cuento, una tan disímil que apenas algún elemento sobrevive del relato original; así, finalmente escapa de la mera repetición circular de las variantes e integra el cuento a su existencia. De relato a experiencia vital o, quizá mejor, el relato como experiencia vital.

La pesquisa de Junior apunta hacia una linealidad cronológica rota por los relatos salteados que guardan su propio tiempo narrativo, pero también por la analepsis de algunos personajes quienes, al entrar en contacto con Junior, relatan sucesos de su pasado. El uso de la prolepsis parece descartado al afirmarse que la máquina no crea relatos con cualidades de vaticinio; sin embargo, la circularidad de la narración deja escapar visos anticipatorios. Por ejemplo, la aparición de un pájaro mecánico, igualmente recogido en un museo, que funcionaría como un adelanto de la construcción de la máquina de Macedonio. Además de esto, la isla, con marcados tintes utópicos, apuntaría sin duda hacia el porvenir. Si bien es cierto que al tratarse de una utopía trae consigo la idea de algo inalcanzable, la isla refleja también la apuesta ética final de la novela: el lugar del no-crimen. Un espacio que, como se ha mencionado, adquiere su fundamento en el lenguaje. Así pues, en *La ciudad ausente* (y en general en toda la obra pigliana), el tema de lo carcelario pasa constantemente por el problema del lenguaje y, junto con ello, de lo literario. El caso del húngaro exiliado en Argentina a quien Renzi daba clases de español y cuyo único vocabulario en nuestro idioma era el *Martín Fierro* se ve reflejado en el relato del gaucho anarquista que “cuando no sabía

¹²⁰ Rose Corral, *op. cit.*, p. 203.

cómo convencer a la gente y se quedaba sin palabras empezaba a recitar el poema de Hernández”¹²¹. En un planteamiento inusitado, en la narración se emparentan las insuficiencias comunicativas de estos personajes con el manejo de uno de los mayores poemas de nuestra lengua. Más adelante, en la grabación donde Junior encuentra el relato del gaucho anarquista se aborda también el modo de hablar de los obreros: “La palabra obrera, la palabra obrera¹²² es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse. [...] Habrá que dejarlos entonces por lo menos cinco o seis minutos más que a los otros, porque sus palabras van entrecortadas por silencios, menos en el caso de los representantes sindicales, que hablan como los locutores y hacen su frase en el momento”¹²³. Estas formas del lenguaje, a pesar de su aparente limitación, constituyen finalmente una antítesis al relato del poder. Frente a una desmedida y excesiva tormenta de discursos vacíos y triviales, el no-crimen habrá que buscarlo en un uso antipragmático de la palabra, donde el balbuceo tiene un valor mayor que el televisor de la prisión o los altoparlantes transmitiendo música y publicidad durante un fusilamiento. La resistencia a los elementos carcelarios, opresivos, no pasaría por el silencio, porque la literatura pigliana confía en última instancia en el poder de la palabra, simbolizado por el *Martín Fierro* y los relatos de la máquina de Macedonio. Se trata de algo más sutil y complejo: la búsqueda de una «lengua privada», y privada no porque no pueda ser entendida por los otros, sino porque estará confeccionada de manera individual, a contracorriente de aquel lenguaje genérico, colmado de lugares comunes, usado por el poder estatal y representado en *La ciudad ausente* por los médicos, militares y policías. Los relatos de la máquina —y finalmente la novela misma— son también un intento de alcanzar

¹²¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 32.

¹²² La anáfora evoca el propio tartamudeo.

¹²³ *Ibidem*.

aquel lenguaje privado. Uno que no relegue y reemplace otros lenguajes; que no pueda ser aprehendido por un poder normalizador siempre dispuesto a desgastarlo e inmovilizarlo.

La literatura, en general, parece continuamente expuesta al riesgo de caer en aquella prisión normalizadora. Una literatura al servicio del poder sería la forma más fehaciente de esto. En *La ciudad ausente* se halla tematizada esta idea en el relato acerca de Leopoldo Lugones y su hijo. El poeta argentino es exhibido como un ejemplo del intelectual que se deja utilizar por el Estado; y su producción literaria, como impulsora de un nacionalismo afín al poder. Su hijo, al ser comisario de policía, sirve asimismo al Estado, pero además funge como un censor casi militar sobre las interpretaciones de los escritos de su padre. Así, no sólo la producción literaria sino también un tipo de lectura restringida, excluyente y controlada en sus significaciones —bien sea por el propio autor, críticos literarios o comentaristas—, junto con todo relato único, conformarían otro rostro de una sociedad totalitaria.

III. La novela carcelaria

A través del trayecto que va de “Prisión perpetua” a *La ciudad ausente* he buscado mostrar que los elementos carcelarios en este par de obras rebasan los episodios que especifican de manera evidente su correspondencia con la prisión. Quizá más que nunca la analogía con las muñecas rusas se ajusta a la representación de una celda adentro de un presidio en una ciudad carcelaria contenida también dentro de un mundo carcelario. La propuesta literaria de Piglia nos conmina a dar un paso más en la mencionada analogía; y es que, como se ha descrito en los capítulos anteriores, dentro del cautiverio mismo encontramos una entidad generadora de relatos. Relatos que se dilatan y se esparcen, que se difunden y se expanden, hasta llegar a contener todo el orbe penitenciario del que provienen. Una puesta en abismo en la que, paradójicamente, lo más pequeño llega a abarcar la totalidad que lo comprende. El universo carcelario no tolera la aporía y busca constreñir y en última instancia desaparecer aquellas narraciones que lo cuestionan de fondo. Además, se ha hecho patente que el poder se vale también de la práctica del relato para autovalidarse. Y si el contenido temático surge como posibilidad de sustento hacia un régimen opresivo, la forma del relato podría presentarse como inherentemente carcelaria. En “Prisión perpetua” Ratliff se refiere a Flaubert en estos términos:

Un hombre encerrado días enteros en su celda de trabajo, aislado de la vida, que construye a altísima presión la forma pura de la novela. La luz laboriosa de su cuarto que permanecía encendida toda la noche servía de faro a los barcos que cruzaban el río. Esos marineros por supuesto, dijo Steve, eran mejores narradores que Flaubert. Construían el fluir manso del relato en el río de la experiencia.¹²⁴

¹²⁴ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 32.

Más allá de la validez o certeza de las críticas al interior de las novelas hacia personajes históricos como Lugones o Flaubert, me interesa resaltar la idea delineada en “Prisión perpetua” en cuanto a la existencia de una novela carcelaria, cuyos alcances van desde lo lingüístico hasta lo social. Este tipo de novela estaría caracterizada por aquella búsqueda inexorable de «la palabra exacta»; se trata entonces de un tipo de novelista indiferente a todo lo que no sea su propia creación, recluso también a fin de cuentas, enfrascado en una escritura esteticista que se encamina a una perfección vacua calificada en la novela como paranoica: “El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*”¹²⁵. A fin de cuentas, otro modo de prisión. Como se ha visto, para Ratliff, Flaubert resultaría el paradigma de este tipo de escritor. ¿Cuál es entonces la propuesta literaria de Piglia? En este capítulo analizo más ampliamente algunos de los recursos formales que ya he señalado en los apartados anteriores, tanto de “Prisión perpetua” como de *La ciudad ausente*; recursos que apuntan arriesgadamente hacia lo cerrado, lo tautológico: la autorreferencialidad, la intertextualidad autárquica, lo especular, lo abismado. El planteamiento busca dilucidar si la estructura de las obras escapa del concepto de novela carcelaria o si acaso disfraza las cuatro paredes de la celda con espejos que imitan una libertad tan infinita como irreal.

“Prisión perpetua” ha sido estudiada y problematizada ampliamente en lo que respecta a su contenido autobiográfico¹²⁶. Y es que cualquier lector que conozca un poco de la biografía de Ricardo Piglia se verá tentado a hacer una equivalencia entre los sucesos narrados y la propia vida del autor empírico. Aún más, elementos paratextuales abonan a esta

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Hernández Peñaloza hace un recuento muy completo de la bibliografía crítica sobre lo autobiográfico en “Prisión perpetua”. Ver Amor Hernández Peñaloza, “*Prisión perpetua: ¿Una ‘autobiografía falsa’ de Ricardo Piglia?*”, en *Anuario de letras*, 2008, Vol. 46, pp. 197-219.

conexión, hacia el final del libro en una nota leemos: “En «Prisión perpetua» he contado fragmentos de mi vida sin incurrir, confío, en la confesión sentimental ni en la autoindulgencia”¹²⁷; al término de esta acotación encontramos dos iniciales que funcionan a manera de firma: R.P. Existe otro elemento importante que no se puede soslayar ya que se encuentra dentro de la propia novela corta, una nota al pie: “Este relato es una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo «Writers talk about themselves», dirigido por Walker Percy en el Simposium Latin American Fiction Today en Nueva York”¹²⁸. Sin mayor especificación acerca de si se trata de un paratexto editorial o autoral, esta acotación cambia el sentido de la lectura. “Prisión perpetua” se presenta así como una traducción de una conferencia dictada por un escritor en Nueva York. Una conferencia donde habla de su pasado, en un idioma distinto en relación con el que estamos leyendo. En la narración misma se acentúa la idea de una correspondencia entre lo narrado y lo factual: “De modo que ésta será una historia de deudas como todas las historias verdaderas”¹²⁹. ¿Es acaso Ricardo Piglia, autor, cuyo nombre observamos en la portada del libro, aquel «writer» que en 1987 leyó un texto sobre sí mismo en Estados Unidos? Por si fuera poco, en entrevistas que se remontan a unos años antes de la publicación de “Prisión perpetua”, Piglia ha hablado de Steve Ratliff como si se tratara de una persona real, que conoció en su juventud, tal y como se narra en la obra¹³⁰. José Manuel González Álvarez afirma que “[e]s de este modo como el escritor tiende una trampa con la que ‘prepara’ el terreno para que tres años después la crítica pueda efectuar

¹²⁷ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, *op. cit.*, p. 149.

¹²⁸ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Por ejemplo, en una entrevista a Carlos Dámaso Martínez de 1985, compendiada en *Crítica y ficción*, Piglia dice: “[...] fue una especie de maestro involuntario, por él conocí la literatura norteamericana y de un modo irónico y agresivo Ratliff orientaba mis lecturas [...] Jamás publicó un libro, sólo publicó una vez un relato en el *New Yorker*, pero se pasó la vida escribiendo. En la correspondencia de [Conrad] Aiken aparece varias veces”. Ver Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 89.

una interpretación de ‘Prisión perpetua’ en clave estrictamente autobiográfica”¹³¹. Esta «trampa» de Piglia parece apuntar entonces hacia una literatura carcelaria, en la que el autor *fija* el modo de lectura y recepción de su obra. Sin embargo, más allá de buscar en archivos si efectivamente la conferencia aludida en la narración fue dictada (que no lo fue; se trata, en realidad, de una referencia apócrifa) o si Ratliff existió factualmente (en entrevistas más recientes Piglia desmiente este hecho), la idea de que nos encontramos con un texto meramente autobiográfico irá siendo minada a través de la propia narración. La obra se irá fragmentando, disgregando, saltando entre géneros (diario, citas, aforismos) hasta que al final hallamos el ya mencionado cuento en el que se habla de Steve, lo que parecería, en primera instancia, un contrapunto con la intención de veracidad del inicio. Así, la única trampa estaría en explicar la obra a la luz de una siempre incierta intencionalidad del autor. Habrá, claro, que tomar en cuenta que el escrito que leemos está en la colección de narrativa de Anagrama; pero más allá de eso, el texto mismo irá socavando aquella posible correspondencia simple y unívoca entre, usando los términos de Dorrit Cohn, la vida histórica del autor y la vida ficcional del narrador. La misma Cohn asegura que “todas las autobiografías novelescas ofrecen un *doble* pacto incrustado: un pacto autobiográfico insertado al interior del pacto novelesco”¹³². Lo interesante en “Prisión perpetua” es que se problematiza la relación entre ambos pactos. El lector puede poner en tela de juicio si, en este caso, efectivamente Cohn tiene razón o si más bien hay elementos novelescos insertados al interior de un marco autobiográfico. Gracias a esta dubitación, la obra logra crear una tensión entre realidad y ficción que por momentos hace porosa la frontera entre ambas categorías. Para Amor

¹³¹ José Manuel González Álvarez, *En los “bordes fluidos”: Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peterlang, 2009, pp. 109-110.

¹³² Dorrit Cohn, “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, en María Stoopan (coord.), *op. cit.*, p. 439.

Hernández Peñaloza, los elementos que identifican entre sí a autor y narrador se amplían hasta alcanzar también al propio Ratliff:

Prisión perpetua no se presenta explícitamente ni como la autobiografía del autor, ni como la biografía de Steve Ratliff. No obstante, en las recreaciones textuales discretas de la narración podemos encontrar factores de identificación, que refuerzan el efecto de realidad bajo las formas del relato autobiográfico y biográfico, coexistiendo la “vocación autobiográfica” y la “pasión de anonimato” en el mismo ser, llevando al lector de *Prisión perpetua* a suponer una especie de parecido entre el autor, el narrador y el personaje ficcional Steve Ratliff.¹³³

Esta triple relación de semejanza conforma uno de los procedimientos de puesta en abismo que caracterizan “Prisión perpetua”. Uno que estaría ligado a la idea que he mencionado anteriormente de prisiones abismadas, en una muestra notoria de equivalencia entre forma y contenido. Sin embargo, la imagen de un autor que escribe sobre un narrador cuyo relato contiene un personaje escritor se complejiza en la obra debido a la variedad de personajes que llegan a tomar la palabra.

Lucien Dällenbach propone para el relato especular una división taxonómica en tres puestas en abismo básicas: del enunciado, de la enunciación y del código. Entre las características de la segunda de éstas, el teórico incluye: “la «presentificación» diegética del productor o del receptor del relato”¹³⁴, esto es, una exposición narrativa de personajes autores y lectores. Como se expuso en el capítulo primero, en “Prisión perpetua” tanto el narrador como Ratliff están determinados por la práctica de la escritura. Y más aún, existen segmentos donde el narrador original parece perder su voz y cedérsela a Steve, quien se convierte en el autor de los escritos que leemos. Un ejemplo claro de esto es un fragmento que refiere: “Mi

¹³³ Amor Hernández Peñaloza, *op. cit.*, p. 201.

¹³⁴ Lucien Dällenbach, *El relato especular, op. cit.*, p. 95.

madre fue la primera mujer que manejó un auto en el estado de Tennessee”¹³⁵. Este discurso directo y en primera persona habrá que adjudicárselo a Ratliff, debido a que las marcas espacio temporales en todo ese párrafo apuntan hacia él y no al primer narrador. Hay otros momentos, incluso, en donde sus voces se confunden y se mezclan, y el lector no puede estar seguro de quién habla; momentos en los que el discurso directo apunta al narrador como enunciador, pero los hechos que se cuentan sugieren más bien que son eventos de la vida de Steve. A todo esto habrá que sumar los microrrelatos, los cuales aparecen como ajenos a la historia principal: tramos que suelen comenzar con un «había un» y que poseen un sujeto de enunciación innominado e inidentificable. El cuento final tendrá también su propio narrador, que a su vez hablará de un personaje, el Pájaro Artigas, a quien si bien no se le adjudica el ejercicio de la escritura propiamente, sí se dice de él que es un «narrador tradicional», en una nueva apelación al relato oral. Así, acorde con González Álvarez “cada uno de los personajes porta un relato que contiene otro en germen, en una libre circulación de historias que paradójicamente convierte a los emisores en reos: Lucía Nietzsche, Artigas, Steve Ratliff, Morán, el narrador y las distintas voces que concurren en la nouvelle aparecen condenados, pues, a la perpetua prisión de la enunciación”¹³⁶. Así, la puesta en abismo muestra a personajes narrando a otros, quienes asimismo deberán fungir como narradores de nuevos fragmentos. Ciertamente, al interior de la obra, este procedimiento parece vinculado con un cautiverio donde los personajes no pueden considerarse libres de la práctica del discurso; no obstante, la multiplicidad de voces trae consigo también otras implicaciones. A pesar de los distintos géneros hallados en la novela corta, existe siempre una misma enunciación tras todo esto. El lector se desliza entre ellos sin siquiera poder estar seguro algunas veces de en qué

¹³⁵ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁶ José Manuel González Álvarez, *op. cit.*, p. 130.

momento ha pasado de uno a otro: del relato autobiográfico a la conferencia, de allí al diario hasta llegar al cuento final, pasando por un sinfín de enunciados aforísticos. Pero hay algo constante y que de alguna forma atenúa estos tránsitos: un mismo registro lingüístico que se conserva a lo largo de la narración. Habría entonces que pensar en el autor como una “función variable y compleja del discurso”¹³⁷ que busca descomponerse en una multiplicidad de voces no a través del modo más usual u ordinario de un cambio en el mencionado registro lingüístico sino mediante la dispersión de una posible voz narrativa preponderante y dueña única del relato. Aunado a esto, es importante mencionar el continuo uso de un discurso indirecto donde «otro dice»: “El que bebe, dice Steve, intenta disolver una obsesión”¹³⁸; o donde «otro dice que alguien más dijo»: “Mi padre, dijo Steve, dice que la mejor historia del mundo es la más fácil de contar”¹³⁹. Este permanente darle la voz al otro no es arbitrario. Gracias a esta estrategia textual el autor deja de jugar un rol tradicional de regulador de la ficción, en palabras de Foucault, “rol característico de la época industrial y burguesa, del individualismo y la propiedad privada”¹⁴⁰. Y es que así como se multiplican las voces dentro de la narración, del mismo modo proliferan las posibles interpretaciones. Se trata no sólo de transferirle la palabra a un otro dentro del texto, sino de darle la voz también al lector. Ni autor, ni narrador son más una *autoridad* que administra y sistematiza los significados. La multiplicidad de voces y de géneros al interior de la obra se corresponde con una suerte de socialización —en la significación más amplia de la palabra— del sentido.

Una estrategia análoga aunque no del todo igual se hace presente en *La ciudad ausente*. Esta segunda novela también se encuentra repleta de metarrelatos, algunos de los

¹³⁷ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en María Stoopan (coord.), *op. cit.*, p. 131.

¹³⁸ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁹ *Ibid.*, p.25

¹⁴⁰ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *op. cit.*, p. 132.

cuales se construyen a partir de los tonos del habla particulares. La función del narrador varía, la focalización cambia acorde con los requerimientos de cada relato, e incluso hay alguno narrado en primera persona: «El primer amor». Se plantea, pues, de manera constante el ceder la voz al otro, sin mediación del narrador original. En consonancia, la historia inaugural que el lector encuentra en la novela atribuida a la máquina aparece como una grabación. Nosotros la leemos, pero los personajes la escuchan; este relato es de hecho el que de manera más precisa exhibe diversas marcas de oralidad. “[...] había un camino que se llama el Camino Viejo a La Calera, que estaba medio cortado por un asfalto, al sur de Malagüeño, al norte de Malagüeño, perdón [...]”¹⁴¹; esta cita muestra, por ejemplo, a un narrador que habla en tiempo real y tras cometer un error de ubicación se corrige inmediatamente y pide perdón a un *oyente* que nunca se exterioriza. Cabe recordar que en “Prisión perpetua” se sugiere la idea, construida por la narración misma, de que la novela corta está basada en una conferencia; de este modo, la palabra hablada debe ser señalada como un registro constante, si bien encubierto: se trata de un texto escrito que, sin embargo, simula haber sido leído originalmente en voz alta, frente a una audiencia en vivo, y de ahí que conserve ciertas marcas de oralidad: “ya oirán ustedes los ritmos de la prosa de mi juventud”¹⁴², leemos que dice el narrador. De esta forma, la importancia del relato oral marca un punto de encuentro con “El narrador”, de Benjamin, que surge como uno de los vínculos subyacentes más importantes entre el par de novelas que analizo.

En el mismo acorde, el personaje de Macedonio en *La ciudad ausente* cree que su máquina generadora de relatos resultará muy útil “porque los viejos que a la noche, en el

¹⁴¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴² Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, *op. cit.*, p. 18.

campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo”¹⁴³. En la novela, pues, prevalece una reivindicación de la mecanización como un proceso que en efecto puede sustituir una labor en principio inherentemente humana como es la de contar historias, pero que estaría condenada a la extinción. Habrá, sin embargo, que diferenciar entre los otros autómatas que se hacen presentes en la novela, éstos sí artilugios que parecen funcionar sin la necesidad de la intermediación del hombre, y la máquina de Macedonio, la cual, a pesar de su carácter mecánico conserva dentro el «alma» de Elena, con lo que podría plantearse la posibilidad de que, incluso sin un cuerpo orgánico, esté más viva¹⁴⁴ que algunos personajes aprisionados en el automatismo. La Clínica se muestra, de hecho, como una fábrica de autómatas. Cabe recordar que allí el doctor Arana trata de convencer a Elena de que ella no es una máquina, sino simplemente un ser humano con desequilibrio mental; paradójicamente, las prácticas de aquel lugar buscan convertir tanto a Elena como al resto de pacientes en una especie de androides sin voluntad, con una memoria implantada gracias a la cual repetirán un único discurso: el que les fue instalado. Con todo y eso, que sea una máquina la productora de relatos no deja de ser interesante. En un estudio a propósito de los personajes artificiales en la ficción hispanoamericana, Mesa Gancedo dice: “Es como si la estructura reiterativa resultara inevitable al tratar de la ‘creación artificial’ [...] el juego intertextual funciona como mecanismo de ‘artificiosidad’ narrativa correspondiente a la tematización de la ‘creación artificial’”¹⁴⁵. Tenemos entonces un primer sustento, de tipo estructural, que vincula las características metanarrativas, intertextuales y de puesta en abismo de *La ciudad ausente* con

¹⁴³ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁴ El *Diccionario de filosofía* de Abbagnano define «alma» como el principio de la vida, de la sensibilidad y de las actividades espirituales.

¹⁴⁵ Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. 383.

la existencia de la máquina. De este modo, la forma de la obra emula la reflexión temática que el artefacto lleva a cabo acerca de la confección de sus fabulaciones. A pesar de que la novela se presenta explícitamente como relato ficcional debido tanto a su adhesión a una corriente no realista como a la aparición de un artefacto sin correlación factual, la idea de una máquina que reemplaza al ser humano como generador de relatos parece no ser absurda. Italo Calvino en una conferencia dictada en 1967 hablaba ya de la posibilidad de un artefacto que hiciera uso de la combinatoria para crear relatos literarios a partir de la permutación de los elementos y funciones propios del lenguaje, un dispositivo que pudiera aprender por sí mismo hasta que sus elaboraciones llevaran al límite el lenguaje, y produjeran significados no esperados¹⁴⁶. Que en la novela se descubra que incluso los cuentos de Borges venían de la máquina podría resultar inesperado; sin embargo, el «no importa quién habla» como distintivo de ambas novelas piglianas rebasa en *La ciudad ausente* al hombre como productor del discurso: no importa quién o *qué* habla. Para Iser “[s]i los textos en cuanto ‘objetos culturales’ necesitan del sujeto, esto no es en razón de sí mismos, sino para poder repercutir en el sujeto”¹⁴⁷. De este modo, aunque la máquina de Macedonio —más allá de interpretaciones alegóricas— funcionara de hecho como un génesis mecánico de todas las narraciones, el «polo estético» pertenecerá siempre a los receptores. Así, incluso la adulteración que algunos personajes hacen de los relatos sería otra forma más de participar en la constitución del sentido. De allí que, si bien la máquina es aprisionada en un museo, los relatos siguen circulando, ya que se han convertido en “recuerdos invisibles que todos

¹⁴⁶ Italo Calvino, “Cibernética y fantasmas”, en *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, Madrid, Siruela, 2013, pp. 194-212.

¹⁴⁷ Wolfgang Iser, “La constitución del sujeto lector”, en María Stoopen (coord.), *op. cit.*, p. 198.

piensan que son propios”¹⁴⁸. La máquina es una y es múltiple, es ella y los demás. Es la memoria de todos, vivos y muertos.

El mecanismo de funcionamiento de la máquina pasaría en un principio por ser un mero aparato de traducción que, sin embargo, empieza a modificar los relatos originales que le ingresan y a producir nuevos. Al morir Elena, Macedonio habría incorporado su alma a la máquina, en un intento por conservar de algún modo a su amada. Las narraciones generadas por la máquina terminan por expandirse, multiplicarse e infiltrarse en el aparato estatal. Su control se vuelve impracticable cuando, como se ha mencionado, los relatos se integran incluso a los recuerdos personales de los habitantes de la ciudad. La pesquisa de Junior lo conduce a encontrar diversas versiones de las narraciones generadas por la máquina. Aunque la duplicación de éstas genera la dubitación sobre su autenticidad, finalmente también los apócrifos tendrán un valor equivalente a los *verdaderos*. Así, la máquina se convierte, más que en la generadora única y privativa de discursos, lo que remitiría de nuevo a un poder monológico, en el punto de partida que finalizará de nueva cuenta con la dispersión de una voz única dueña del relato, y con la aparición de una multiplicidad de voces. Este proceso se distingue especialmente hacia el término de la novela. Después de un breve párrafo en el que se pone de manifiesto que el Museo fue clausurado, se inicia un segmento donde quien relata es la máquina. A diferencia del resto de la novela, en este segmento la máquina misma toma el papel del narrador en un monólogo inusitado y entreverado. Esta última parte se equipara con el cuento final de “Prisión perpetua” ya que el relato de la máquina también retoma fragmentos anteriores, tanto de los relatos metadieéticos que Junior había ido recolectando, como de la propia diégesis principal con Junior como protagonista. En su monólogo, la

¹⁴⁸ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, pp. 154-155.

máquina empieza a mezclar su historia con otras historias y en los «una vez» con que se inician los segmentos resuenan los «había un» de “Prisión perpetua”. Así, por ejemplo, la máquina puede tomar la voz de Eva Perón embalsamada, al igual que ella expuesta y exhibida; y al mismo tiempo la de Ada Falcón, la cantante de tango que se retiró y vivió enclaustrada, tal como lo está la máquina; y entonces adquiere el nombre de Ada Eva María Phalcon. El monólogo se transfigura en un discurso múltiple: “Este devenir ‘máquina de narrar’ de Elena metaforiza la ruptura del sujeto como origen privilegiado de la narración, porque en el devenir interviene el ingreso de lo colectivo”¹⁴⁹. Y se trata también de una nueva puesta en abismo, donde en los relatos formados por la máquina encontramos otros más, incluso algunos en los que ella es la protagonista y relata su propia construcción y de qué manera empezó a generar las primeras narraciones. Éste es un punto de quiebre fundamental en la novela: la máquina rompe con la linealidad narrativa al producir no sólo ficciones de los otros, sino también de sí misma, de su origen. Se evidencia así que la máquina tiene un pasado, no inventa los relatos de la nada. Sus percepciones nacientes empiezan tras recolectar lo proveniente del exterior, así principia todo; únicamente después podrá transfigurar y alterar las narraciones que ha ido captando. Es aquella condición una marca simbólica tanto de la intertextualidad general de la novela, como de toda la literatura. Esta suerte de analepsis de la máquina más que basarse en hechos comprobables se presenta como una constitución de su propia memoria. Ricœur asegura que “[m]ientras que ésta [la imaginación] tiende a situarse espontáneamente en el ámbito de la ficción, de lo irreal, de lo virtual o de lo posible, la memoria desea y asume la labor [...] de ser fiel y exacta”¹⁵⁰. No obstante, tanto en *La*

¹⁴⁹ Ignacio Sánchez-Prado, “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, en *Colorado Review of Hispanic Studies*, otoño de 2004, Vol. 2, pp. 187-200.

¹⁵⁰ Paul Ricœur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, op. cit., pp. 29-30.

ciudad ausente como en “Prisión perpetua” se trasluce la idea de que en la memoria conviven hechos con correspondencia factual y aquellos otros que no la tienen, basados en la imaginación. Estos últimos tendrían efectos tan verdaderos como los primeros.

Así, en la creación de experiencias y recuerdos se levanta el combate principal del poder estatal contra la máquina de Macedonio. Si, siguiendo a Piglia, la política de masas es también una máquina, pero “una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales”¹⁵¹, que, a diferencia de los literarios, son todos iguales, entonces la máquina de Macedonio se opone de lleno a la maquinaria del poder político al ser fundadora de una memoria colectiva. Bajo este enfoque, la máquina de Macedonio aparece como una amenaza aun mayor hacia el régimen al exponer lo literario como, de hecho, creador de realidad, facultad que el Estado pretende adjudicarse en exclusividad. En la novela, se deja entrever que es debido a eso que la máquina ya no es más exhibida al público, y se intenta sacarla de circulación. De este modo, el episodio acerca del método de intervención sobre la memoria que se lleva a cabo en la Clínica resulta uno de los más relevantes, en el que nuevamente la ciencia ficción estaría desnudando una realidad atroz. Se trata de una memoria de tipo sintética, donde los recuerdos son sustraídos o colocados, según convenga, o donde incluso se puede hacer uso de una memoria ajena. En los episodios con Elena dentro de la Clínica, la recurrente exigencia que el doctor Arana le hace: «quiero nombres y direcciones», perfila un ambiente tormentoso que deja conjeturar la tortura. Pero los métodos para hacerla hablar no pasan explícitamente por producirle algún tipo dolor, sino por la extracción de recuerdos, llevada a cabo por un personaje al que el doctor Arana llama capitán, con lo que se evidencia de nuevo la correlación entre el aparato clínico y el militar. Otro de los personajes femeninos

¹⁵¹ Ricardo Piglia, *Formas breves, op. cit.*, p. 52.

que ya ha pasado por la Clínica se dice rehabilitada, Junior “[s]e imaginó a la mujer hundida en una realidad falsa, metida en una memoria ajena, obligada a vivir como si fuera otra”¹⁵²; incluso le es asignado un nuevo nombre. Ricœur refiere que “[l]a memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa”¹⁵³. Las técnicas de manejo de la memoria individual por parte de la Clínica se expanden entonces también hacia la memoria colectiva gracias a la manipulación de las narraciones sociales y la ya mencionada implementación de una versión oficial. De esta forma, la importancia de la máquina alcanza una de sus escalas máximas, al funcionar no sólo como resistencia a las narraciones del poder sino de igual manera como constructora de memoria e identidad. En “Prisión perpetua” se ha mostrado que los relatos de Ratliff han constituido el pasado del narrador hasta el grado de no poder distinguirse las experiencias y voces de uno y de otro. *La ciudad ausente*, a través de la irrupción metaléptica de las narraciones de la máquina en el plano diegético primario, conduce a una conclusión afín pero en un nivel social, en donde los relatos de la máquina son parte constitutiva de lo real.

Esta multiplicidad de voces, intrínseca a la estructura de las novelas que aquí analizo, encuentra un paralelismo con la proliferación de elementos intertextuales que las recorren. En “Prisión perpetua” la literatura norteamericana se alza como la más destacable¹⁵⁴, y en *La ciudad ausente* las alusiones a la obra de Macedonio Fernández y James Joyce resultan especialmente significativas. Sin embargo, ambas novelas no son sólo un mosaico de citas

¹⁵² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 85.

¹⁵³ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., p. 115.

¹⁵⁴ Entre las múltiples referencias a la literatura norteamericana están: la mención explícita de escritores como Henry James, Hortense Calisher, Robert Lowell, Dylan Thomas, Edmund Wilson, Conrad Aiken; la interpretación que Ratliff hace de *Moby Dick*; la teoría del iceberg de Hemingway; el nombre Ratliff, que habría sido tomado de un personaje de Faulkner que aparece en *The Hamlet (El villorrio)*; y diversas correlaciones con *El gran Gatsby*, entre las que destaca que “Prisión perpetua” se inicie con un consejo del padre del narrador, al igual que en la novela de Fitzgerald.

provenientes de textos externos, sino también internos. En “Prisión perpetua” tras aquella narración de tipo autobiográfico encontramos segmentos de un diario que irán disgregándose, perdiendo primero la fecha en la cual fue escrito cada uno y conservando en cambio frases que sirven a manera de subtítulos: *La idea fija, La mujer del párroco, La voz cantante...* Aquellos nombres desaparecerán, los párrafos se acortarán hasta llegar a enunciados más bien aforísticos. Las siguientes partes, aunque no tendrán una estructura similar, conservarán esta característica fragmentariedad: será un vaivén entre la historia referente a Ratliff y los microrrelatos que parecen, de entrada, poco tener que ver con el resto de lo narrado. El desenlace es un cuento que, como se ha mencionado, está entretejido por muchos pasajes anteriores: aquellos microrrelatos que precisamente se presentaban como ajenos a la narración y que suelen comenzar con el ya mencionado «había un». En el cuento se narra la historia de amor entre el Pájaro Artigas y Lucía Nietzsche, quien dice ser descendiente del filósofo del mismo apellido. En el presente de la narración, Lucía Nietzsche está recluida en una clínica psiquiátrica y a Artigas no le queda más que rememorar y narrar una y otra vez el verano que pasaron juntos, y diversos sucesos determinantes en su relación. Esta serie de pasajes y acontecimientos está conformada por la montura de personajes, situaciones y escenarios dispersos en la parte anterior de “Prisión perpetua”, pero que ahora surgen con una unidad de sentido. La sobrina de Nietzsche, la anécdota de la mujer muerta fotografiada en diversas posiciones, la idea del matrimonio como institución criminal, entre otros, se asomaban, pues, como aquellos fragmentos ajenos a la narración nuclear y son retomados en el cuento para referirse a Steve Ratliff, quien encontraría en la historia del Pájaro Artigas su propia historia metaforizada.

Este procedimiento se presenta a la manera de una puesta en abismo del enunciado o ficcional, también llamada por Dällenbach *cita de contenido o resumen intertextual*:

[...] en cuanto parte integrante de la ficción que resume, dentro de ella se hace instrumento de retorno, dando lugar, por consiguiente, a una repetición interna. No cabe pues sorprenderse de que la ficción narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracterice fundamentalmente por la acumulación de las propiedades ordinarias de iteración y del enunciado en segundo grado; a saber: la aptitud para dotar a la obra de una estructura fuerte y robustecer la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándose un aparato de auto-interpretación.¹⁵⁵

Se trata, tal como sucede en “Prisión perpetua”, de un relato contenido dentro del relato mismo. Así, el cuento final remite a una segunda lectura de la obra donde el sentido es retroactivo. Retomo de nueva cuenta a Dällenbach, quien asegura que “[l]a *mise en abyme* inaugural lo dice *todo* antes de que la ficción llegue a arrancar de veras; la *mise en abyme* terminal, en cambio, no tiene *nada* que añadir, aparte de ir repitiendo *lo ya sabido*”¹⁵⁶. No obstante, el cuento final de “Prisión perpetua”, siendo una puesta en abismo terminal, objeta esta última aseveración. Si bien incluso el narrador afirma claramente que el relato último habla sobre Ratliff y, como se ha mencionado, se vale de los fragmentos anteriores para construir la ficción, el resultado no es una mera repetición del relato marco que lo contiene. Por el contrario, el cuento expande los sentidos de la obra en su conjunto y nos manifiesta más de lo que ya sabíamos. La historia final aparece así como un espejo no fiel que más que reflejar con precisión su contraparte la amplía, y una segunda lectura de la obra (y todas las subsiguientes) resulta más rica en significaciones. Al mismo tiempo, que el cuento rellene los hiatos referenciales acerca de Ratliff, que son claramente desconocidos para el narrador en la diégesis principal, a través de escenas inventadas por él y más aún, algunas ya no inventadas sino tomadas de su propia vida, intensifica la idea de que la realidad está

¹⁵⁵ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, op. cit., p. 73.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

constituida por narraciones imaginativas y otras con correspondencia factual, entreveradas además con las historias de los otros.

Dällenbach menciona que “[e]n cuanto *segundo* signo, en efecto, la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del *primero* (el relato que la vehicula), sino que también pone de manifiesto que éste (no) es (sino) signo y que proclama como tal un tropo cualquiera aunque con un vigor centuplicado por su tamaño: *Yo soy literatura; yo, y el relato que me contiene*”¹⁵⁷. En “Prisión perpetua” la afirmación del teórico es en este caso exacta. El metarrelato desnuda el marco primero en el que se encuentra y lo expone como literatura también. Se evidencia que la apuesta de la obra no pasa en exclusividad ni por lo autobiográfico, ni por el realismo. No obstante, tampoco se trata estrictamente de un gesto propio de la vanguardia como lo es el de hacer notar que la literatura no es la vida y que los personajes no son personas. La obra se asienta en la tensión entre ambas propuestas como se comprueba en el recorrido de la conferencia inicial, supuestamente real, hasta el desenlace mediante un cuento, tácitamente ficcional. Y el hecho de que a través de este último relato el narrador puede decirnos más sobre Steve exterioriza la concepción de una literatura capaz de fundar realidades al crear, reproducir, reconstruir y transformar las ficciones que circulan individual y socialmente.

Si bien, como se mencionó anteriormente, en *La ciudad ausente* los múltiples metarrelatos configuran asimismo una puesta en abismo, es en la metalepsis¹⁵⁸ donde el

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁸ Siguiendo a Cohn, si bien no sería exacto usar ambos términos sinonímicamente, metalepsis y puesta en abismo tienen evidentes elementos en común: “The first [...]: these two figures can exist only in stories that have at least two narrative levels. The second [...]: it stirs up in the reader a feeling of disarray, a kind of anxiety or vertigo. In this way, both metalepsis and *mise en abyme* produce a troubling state in the reader—one that would be less so if it did not reflect deep human anxieties”. Ver Dorrit Cohn, “Metalepsis and *Mise en Abyme*”, en *Narrative*, enero de 2012, Vol. 20, Núm. 1, pp. 105-114.

funcionamiento de dichos relatos alcanza una mayor complejidad. Acorde con Genette, “[l]a relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional”¹⁵⁹, la metalepsis narrativa estaría definida entonces por el teórico francés como la transgresión de la frontera entre estos niveles. Los saltos espaciales de Elena entre, por ejemplo, la Clínica y Nueva York o Buenos Aires se revelan como un caso interesante de metalepsis ya que la narración no deja en claro cuál de estos lugares conformaría el pretendido nivel real y cuáles los ficcionales; estrategia que en realidad se amplía a toda la novela, en donde si bien Junior parece moverse en el nivel primero, esta versión también puede ponerse en duda. El Museo por sí mismo se articula como una especie de cristalizador de los elementos metalépticos. Al interior de una de las salas “Junior vio el vagón donde se había matado Erdosain”¹⁶⁰; escena de *Los siete locos* (1929), en uno de los ejemplos de intertextualidad general. Y de igual modo encontramos varios otros tantos de intertextualidad autárquica. Ahora, más allá de la vinculación explícita con diversos textos, como resulta notorio con la cita referente a la novela de Arlt, en el Museo los saltos entre planos narrativos producen una materialización efectiva de elementos pertenecientes a los contenidos aludidos en los metarrelatos de la novela misma. Estas piezas, exhibidas en el Museo, que van desde fotografías, ropas, armas, etcétera, no se presentan como simple utilería, ni tampoco los espacios como escenografía o un montaje realizado a partir del texto. Más bien surgen como si las historias de donde se tomaron hubieran pertenecido a la realidad o, más aún, hubieran de hecho creado esa realidad a medida que sucedía la narración¹⁶¹. Las piezas del Museo incluso llegan a desbordar la

¹⁵⁹ Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, FCE, 2004, p. 29.

¹⁶⁰ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 47.

¹⁶¹ Acaso todos los objetos en el Museo puedan ser vistos como variantes de la brújula borgeana de Tlön, irrumpiendo en el mundo real.

historia de donde surgieron; en la reproducción de la habitación donde se mata la protagonista del relato «Una mujer», por ejemplo, Junior vio en la mesa de luz “la foto del hijo apoyada contra el velador. No recordaba ese detalle en el relato”¹⁶². Y es que en la microhistoria que nosotros leemos no aparece tal foto. Así, los objetos dentro del Museo no sólo amplían la narración, sino que dejan entrever que si bien los relatos de la máquina se presentan al lector de *La ciudad ausente* atrapados en la materialidad del papel, subyacen asimismo bajo otras variantes y versiones, todas con su valor respectivo. Es igualmente en una de las salas donde Elena “[v]io una réplica del consultorio de Arana y vio otra vez la cara de su madre. El Tano la abrazó. También eso lo había visto. El Tano la abrazaba en la sala de un Museo”¹⁶³. Es acaso este segmento el que mejor vincula la metalepsis, generada por la anticipación metadieética de una escena que está por ocurrir en el nivel principal, con una puesta en abismo, donde Elena ve a otra Elena en el museo, la cual debió observar a otra más, y así sucesivamente, en una reproducción infinita. La transgresión de niveles narrativos se exhibe de manera más patente cuando Junior descubre en una sala del Museo “la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume”¹⁶⁴, esto es, la habitación donde había tenido lugar el encuentro entre el propio Junior y Lucía Joyce. ¿La historia de Junior sería entonces otro de los relatos de la máquina o es que la máquina produce historias que se vuelven reales? Tal vez la reacción de Junior al observar aquella sala nos dé una pista: “Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción”¹⁶⁵. ¡Es eso lo que lo asombra y no la idea de que su vida toda pueda ser una invención generada por un aparato!; a fin de cuentas, para los personajes, los relatos de la máquina llegan a ser tan verdaderos como su propia vida.

¹⁶² *Ibid.*, p. 48.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Así, mediante la ruptura estructural de los planos narrativos también se resquebraja la barrera entre ficción y realidad, el linde se hace poroso, y un escrito de Arlt, un relato generado por la máquina al interior de *La ciudad ausente* o la obra de Piglia que leemos aparecerían en el mismo nivel. La novela misma nos desafía entonces a dar el siguiente paso, uno en el que el lector pondere aquellos relatos en un nivel igual al de su propia existencia.

Finalmente, también hallamos el tercer tipo de puesta en abismo: del código. Ésta se caracteriza porque “hace inteligible el modo de funcionamiento del relato”¹⁶⁶. En “Prisión perpetua” en cierto momento el narrador dice: “A veces pienso que [Steve] me hizo leer los libros que hacían falta y me preparó para que yo pudiera comprender con claridad qué era lo que estaba buscando”¹⁶⁷. Este episodio se acerca a una puesta en abismo del código ya que de alguna manera el autor plantea una estrategia gemela a la de Ratliff al dirigir la mirada del lector empírico hacia ciertos escritores y ciertos libros con los que podrá acercarse a una comprensión más global de «qué es lo que busca» la obra y cómo funciona. La relación dialógica (y afectiva) entre el narrador y Ratliff sería asimismo la de “Prisión perpetua” con la literatura (norteamericana especialmente). En última instancia, la apropiación metaléptica que hace el cuento final de los fragmentos del nivel diegético principal sería también una puesta en abismo del código, ya que la obra que leemos hace uso de una estrategia análoga al tomar fragmentos de la realidad factual para su construcción, lo que se exhibe de manera especialmente palmaria con los elementos de autoficción. *La ciudad ausente* generalizaría estos planteamientos: la asimilación y reescritura que la máquina hace de distintas narraciones al interior de la obra sería del mismo modo la que se pone en juego en la novela de Piglia al valerse intertextualmente de obras surgidas de variadas tradiciones literarias.

¹⁶⁶ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, op. cit., p. 120.

¹⁶⁷ Ricardo Piglia, “Prisión perpetua”, op. cit., p. 40.

En *La ciudad ausente* también se encuentra otra puesta en abismo del código. En uno de sus varios recorridos, Junior llega a la casa de Carola Lugo, una vieja que dice ser la esposa del ingeniero Russo. La sensación de Junior dentro de aquella residencia es particular, leemos que él “comprendió que la arquitectura del lugar era extraña, como si todas las habitaciones dieran al mismo punto o fueran circulares”¹⁶⁸. Esta pequeña anotación, en medio de una de las visitas de Junior a uno de tantos lugares, se torna cardinal si pensamos que la cita es perfectamente aplicable a la novela que leemos. La arquitectura del relato equipara las narraciones de la máquina a las habitaciones de aquel sitio: circulares y que apuntan hacia un mismo polo, el punto crítico que funciona como atractor hacia donde convergen todos los relatos. Junior, investigador oscuro, sigue relato a relato la línea que lo conduce a dicho punto límite: la comprensión general de la historia de la máquina, su papel y la amenaza que representa para el poder estatal; y al crimen último: el intento de sacarla de circulación, de confinarla al olvido, de aprisionar los relatos hasta hacerlos desaparecer.

Starobinski afirma que “la estructura *estructurada* de la obra nos remite a un sujeto *estructurante*, de igual forma nos remite a un mundo cultural al que ella se incorpora, aportando casi siempre intranquilidad y desafío”¹⁶⁹. El postulado de Starobinski nos hace ver que detrás de lo que leemos hay un sujeto. Podemos estar de acuerdo con los planteamientos de «La muerte del autor»¹⁷⁰, mas aunque la obra escrita haya dejado de pertenecer al autor es importante señalar que hubo un sujeto que dio una estructura a lo que leemos. De este modo, aquellos recursos formales ya mencionados en estas dos obras de Piglia se convierten en más

¹⁶⁸ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁶⁹ Jean Starobinski, “La relación crítica”, en María Stoopan (coord.), *op. cit.*, p. 162.

¹⁷⁰ Ver Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-México, Paidós, 1987.

que meros artilugios y denotan junto con un proyecto estético también una propuesta ética y política.

Patricia Waugh escribe:

Metafictional writers [...] have come to focus on the notion that 'everyday' language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently 'innocent' representations. The literary-fictional equivalent of this 'everyday' language of 'common sense' is the language of the traditional novel: the conventions of realism. Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly 'objective' facts in the 'real' world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality.¹⁷¹

Así, la búsqueda temática de un lenguaje privado, referida en el capítulo pasado, encuentra una correspondencia formal con los recursos metaficticios de ambas obras. La puesta en abismo y la metalepsis, en especial, aparecen como recursos de oposición ante aquel lenguaje normalizado, homogéneo, superficial, que se trata de imponer oficialmente por el poder estatal, económico, mercantil. Si para Waugh el realismo literario prototípico «naturaliza» las estructuras de poder, las hace pasar como normales, “Prisión perpetua” y *La ciudad ausente* apuestan por lo contrario. El tránsito a través de las dos novelas no puede ser sino errático, sospechoso, fragmentario y contingente porque ése es el mundo que están representando. Los procedimientos estructurales que apuntan hacia lo carcelario impulsan a que el lector entre de lleno en el universo ficcional de los personajes y los acompañe en su recorrido circular e incierto por la prisión. Pero además, se ha dicho ya que la duplicación es usada como una estrategia de resistencia que exhibe y adultera los mecanismos del poder. Así, en otra más de las ligazones entre ficción y realidad, a través tanto de su contenido como de su forma las novelas obligan al lector a darse cuenta que, tal como la de los personajes,

¹⁷¹ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984, p. 11.

nuestra realidad también es carcelaria: vivimos en una ciudad ausente o en una prisión perpetua. Aun así, el borde al cual asirse, el punto de fuga, surge desde dentro, desde las profundidades de la reclusión: la palabra, los relatos. Es ésta la forma última y quizá congénita del no-crimen.

Conclusiones

Piglia ha escrito que la verdad social es algo que se construye, “es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias”¹⁷². Estructuralmente, las novelas que he analizado utilizan recursos que podríamos equiparar a los calificativos empleados en la cita anterior: multiplicidad de voces, fragmentariedad, puesta en abismo, metalepsis. Así, la literatura pigliana se inserta de lleno en la contienda por la construcción y ajuste permanente de aquella verdad social. La inestabilidad y movilidad del lenguaje, simbolizadas a través de la isla en *La ciudad ausente*, se contraponen a las «conexiones perfectas» que caracterizarían el concepto de novela carcelaria, pero de igual forma, me parece, al poder totalitario. En la literatura pigliana aquellas conexiones se disgregan constantemente, cambian de lugar, de sentido. Los recursos propios de la literatura policial mezclados con los de autoficción en “Prisión perpetua” y con los de ciencia ficción en *La ciudad ausente* terminan por apartar definitivamente las obras de la ya mencionada literatura carcelaria. De este modo, cada lector debe tramar las relaciones entre fragmentos, entre obras, y también entre los discursos y relatos que componen la vida social y su existencia personal.

La distancia que Piglia toma de la corriente realista también habrá que entenderla como un insertarse a cierta tradición. Borges surge como uno de los autores al que Piglia siempre regresa. La obra borgeana igualmente se afana en presentarnos prisiones, aunque éstas en forma de laberinto o de espejos. Las cárceles de Borges nos agobian no por su estrechez sino todo lo contrario: por su vastedad, su infinitud. El mago recluido en una cárcel

¹⁷² Ricardo Piglia, “Tres propuestas...”, *op. cit.*, pp. 11-21.

«profunda y de piedra» junto a un jaguar en “La escritura del dios” es una de las prisiones más tangibles que Borges nos muestra y, con todo, el protagonista y narrador se pierde en especulaciones místicas, en sueños dentro de sueños, en permutaciones escriturales que le permiten alcanzar la revelación del misterio supremo, con lo que su estado carcelario se vuelve superfluo. La prisión en Piglia, en cambio, nunca es superflua para los personajes. Aun así, de alguna manera la indagación de aquella «escritura del dios» en el personaje borgeano puede resultar equiparable a la búsqueda de relatos que hacen los presos piglianos: la de Borges es también una confianza en la palabra; aunque habrá que acotar que la de Piglia no pasa por lo divino, sino generalmente por una pesquisa en lo contrario: lo imperfecto, lo bajo, lo minúsculo. La parodia del género policial encarnada en don Isidro Parodi —quien resuelve casos a partir de la *palabra*, escuchando el *relato* de las versiones del crimen— es posible entenderla asimismo como una parodia de todo el sistema carcelario. Parodi, encarcelado injustamente, resuelve desde dentro los crímenes que abundan en un exterior donde la ley empieza a tornarse, más que ineficaz, inexistente. Junior puede funcionar como un sucesor tergiversado de Parodi: el personaje pigliano es también un investigador. Y si el efecto paródico en Borges se encuentra condensado en el encarcelamiento del detective, en Piglia resulta incluso más agudizado debido a que la investigación ya no podrá basarse en la lógica y la razón; y es que no se trata más de crímenes aislados, sino de una corrupción generalizada. Junior únicamente podrá recolectar las pistas que los demás le hacen llegar; él, aunque con cierta movilidad, está preso en la irracionalidad criminal que abunda en toda una ciudad.

Otra referencia ineludible es la de Roberto Arlt. La de Arlt es una literatura especialmente marcada por los espacios cerrados, opresivos. Y por el delito. Desde el robo de libros hasta la conspiración política, pasando por una gran gama de ilegalidades, la obra

de Arlt podría pensarse como la fuente primera donde el concepto de crimen instituido por el Estado se tambalea, y las narraciones de los de debajo, de «las fieras», develan una realidad oculta en donde muchos de aquellos delitos terminan por acercarse al concepto de no-crimen que planteé en la tesis. En *Respiración artificial*, Renzi afirma que el de Arlt es un «estilo criminal», que va en contra de una normatividad del bien escribir, en boga en la Argentina de aquel tiempo. Así, junto con las infracciones a la ley tematizadas en sus obras, el estilo literario arltiano, como acto transgresivo, también se inscribiría en el terreno del no-crimen. En otra de las concordancias con el análisis de los espacios carcelarios piglianos, Erdosain, en *Los lanzallamas*, “quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas”¹⁷³; se refiere, claro está, a las ciudades. Arlt nos muestra, tanto en sus obras narrativas como en sus *Aguafuertes*, una urbe carcelaria donde la existencia de los miserables está sellada por la violencia, el hambre y la injusticia. En Piglia, el foco se expande, su prisión embiste contra todos y, por ejemplo, en “Prisión perpetua” los personajes atrapados son tan diversos como múltiples los fragmentos que componen la historia.

Junto con Arlt, Piglia ha mencionado a Macedonio Fernández como un escritor que siempre se opuso a los relatos del poder. Tal vez más que ningún otro, podemos pensar en Macedonio como fuente primordial de la literatura pigliana. En el caso de las novelas que nos ocupan, además de la ya mencionada referencia explícita al *Museo de la novela de la Eterna*, es imprescindible considerar “Cirugía psíquica de extirpación” como un fundamento implícito de *La ciudad ausente*. Cósimo Schmitz está también encerrado, aunque la pérdida de la facultad anticipatoria genere que no pueda reconocer las paredes del calabozo en el que

¹⁷³ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José, ALLCA XX, 2000, p. 524.

se encuentra. La cirugía de desfuturización o de manipulación de recuerdos parecen prácticas paralelas a las realizadas en la Clínica de *La ciudad ausente*. El de Cósimo también se trata de un vivir exclusivamente en el tiempo presente, y el crimen que lo lleva a la muerte resulta ser sólo una implantación más. Cósimo, enfermo de monotonía, busca experiencias «virtuales» que prefiguran las de la novela pigliana. Del calabozo a la manipulación mental, la automatización de Cósimo resulta así la conjunción de las prisiones en las que están prendidos los personajes de “Prisión perpetua” y *La ciudad ausente*.

Son estos tres autores algunos de los más importantes para la configuración de la prisión pigliana, al menos en lo que respecta a la tradición latinoamericana. Al igual que lo hace la máquina de *La ciudad ausente* con los relatos anteriores a ella, las cárceles de Borges, Arlt y Macedonio Fernández son absorbidas y transformadas por Piglia. Del encarcelamiento físico al figurado, de la cárcel a la ciudad-prisión, la generalidad de los personajes en el par de novelas piglianas que he analizado parece estar atrapada; símbolo ingente de nuestro propio mundo, de nuestro propio cautiverio. Los mecanismos carcelarios han hecho su trabajo, y la paranoia, los pensamientos circulares, la repetición paralizante, el vivir al día sin conciencia ni del pasado ni del futuro, el vacío experiencial, la pérdida de la voluntad, la incomunicación, el individualismo, la marginación, en fin, un televisor siempre encendido, no son exclusivos de la prisión como edificación, ahora alcanzan a toda la sociedad. Los autómatas ya están aquí.

A pesar de que las características del género policial recorren estas novelas, el final no es la solución del crimen. Y es que parece no haber salida posible. La utópica isla es otro de los tantos no-lugares inalcanzables. El «Estado mental» ha construido una cárcel que no abarca sólo una ciudad sino el mundo entero. El crimen se ha normalizado. “[...] nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me

arrastró a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí.”¹⁷⁴; éste es el final de *La ciudad ausente*, un desenlace desolado, dolorido, agotador, pero al fin y al cabo *afirmativo*, marcado perentoriamente por ese «sí» último, que empuja consigo la idea de una enunciación perpetua de la máquina de Macedonio, tan perpetua como su prisión. Es, me parece, un final bordado por una confianza esperanzadora y absoluta en el poder de los relatos; confianza también presente en “Prisión perpetua”, de manera especialmente categórica a través de la metanarración final. Y si, como se ha visto, la prisión aparece en múltiples formas y aspectos, los recursos de resistencia nuevamente calcan la estrategia del Estado, y las novelas nos muestran que habrá entonces otro tipo de prisión, una que se enfrenta a la del poder: la prisión de la enunciación en la que personajes y obras no pueden dejar de estar cautivos. La generación de relatos propios, el narrarse a sí mismo, el desenmascaramiento de otros relatos —los del régimen, que se afirman como verdad absoluta— son prácticas peligrosas para el poder y de ahí que se intente erradicarlas. Son éstas las que conforman el núcleo del no-crimen. Y es que a pesar de la lógica social amenazadora y sórdida, también encontramos otras acciones que la resisten. Y aunque no lo haga necesariamente de manera ostensible, el no-crimen cuestiona al régimen. Su mera existencia es ya un peligro para la autoridad al exhibir que hay otra forma de existencia además de la regulada. Así, el no-crimen surge en lo menos visible, en lo soterrado, en lo incierto, en lo depuesto por un poder que trata de desecharlo, de normalizarlo, porque no le sirve, no es lucrativo: en el balbuceo de un obrero, en el tatuaje de un preso, en el relato incoherente de un viejo, en los desvaríos de una mujer en una clínica.

¹⁷⁴ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 168.

Como lo he dicho ya, la obra pigliana en su totalidad podría ser vista como uno más de los relatos de la máquina de Macedonio, pero acaso se pueda llevar la analogía hasta el límite y pensar que la novela *es* la máquina: la obra se presenta de manera explícita con una estructura artificiosa, ha forjado los relatos que leemos haciendo uso de otros ya existentes, y finalmente, a pesar de estar encerrada en la materialidad del papel, sigue generando nuevos. Me gusta pensar en esta tesis como uno más de ellos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008.
- Alí, María Alejandra. “La casa de la memoria”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2006, T. 54, Núm. 2, pp. 523-556.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 2006.
- Arlt, Roberto. *El jorobadito y otros cuentos*, Buenos Aires, Losada, 2006.
- . *Los siete locos. Los lanzallamas*, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José, ALLCA XX, 2000.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009.
- . *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-México, Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- . “El narrador”, en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- Berg, Edgardo H. “La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanamérica*, diciembre 1996, año 25, Núm. 75, pp. 37-47.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo, 2013.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Caimari, Lila. *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- . “Entre el panóptico y el pantano: avatares de una historia de la prisión argentina”, en *Política y Sociedad*, 2009, Vol. 46, Núm. 3, pp. 135-147.
- Calvino, Italo. “Cibernética y fantasmas”, en *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, Madrid, Siruela, 2013, pp. 194-212.
- . *Todas las cósmicas*, Madrid, Siruela, 2007.

- Carrión, Jorge (ed.) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.
- Cohn, Dorrit. “Metalepsis and Mise en Abyeme”, en *Narrative*, enero de 2012, Vol. 20, Núm. 1, pp. 105-114.
- . “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- Corral, Rose. “Itinerarios de lectura (y escritura)”, en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007.
- Cselik, Agnes. *El secreto del prisma*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.
- Dällenbach, Lucien. “Intertexte et autotexte”, en *Poétique*, París, 1976, Núm. 26, pp. 282-296.
- . *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Fernández, Macedonio. *Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*, (tesis de doctorado), México, El Colegio de México, 2000.
- Foucault, Michel. “Asilos, sexualidad, prisiones”, en *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999.
- . “¿Qué es un autor?”, en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- . *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE, 2012.
- . *El poder, una bestia magnífica*, México, Siglo XXI, 2013.
- . *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 2009.
- Freud, Sigmund. “Recordar, repetir, relaborar”, en *Obras completas*, Vol. 12, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- Garabano, Sandra. *Reescribiendo la nación: la narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, FCE, 2004.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Gilles Deleuze; Michel Foucault; Antonio Negri; Slavoj Žižek; Giorgio Agamben*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Giuseppe Gatti. “Autómatas y maniqués en la literatura uruguaya: el motivo de la muñeca en la narrativa de los montevideanos Felisberto Hernández y Hugo Burel”, en *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 2012, Núm. 4, disponible en: [«http://lejana.elte.hu/PDF_4/Giuseppe_Gatti.pdf»](http://lejana.elte.hu/PDF_4/Giuseppe_Gatti.pdf)
- González Álvarez, José Manuel. *En los “bordes fluidos”: Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peterlang, 2009.
- Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva y memoria histórica”, en *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de España, 2004.
- Hernández Peñalosa, Amor. “Prisión perpetua: ¿Una ‘autobiografía falsa’ de Ricardo Piglia?”, en *Anuario de letras*, 2008, Vol. 46, pp. 197-219.
- Iser, Wolfgang. “La constitución del sujeto lector”, en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- Lechte, John. *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Martin, Gerald. *Journeys through the labyrinth: Latin American fiction in the twentieth century*, Londres, Verso, 1989.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- Orecchia Havas, Teresa. “Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia”, en *Orbis Tertius*, 2010, Vol. 15, Núm. 16, disponible en [«http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2467/public/2467-7066-1-PB.pdf»](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2467/public/2467-7066-1-PB.pdf)
- Pereira, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Piglia, Ricardo. “Agua florida”, en *Crisis*, Buenos Aires, febrero 1974, Núm. 10, pp. 21-23.

- . *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- . *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- . *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- . *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- . *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- . “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en *Casa de las Américas*, enero-marzo de 2001, Núm. 22, pp. 11-21.
- . *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros, 2009.
- Quijano, Mónica. “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Cuadernos Americanos*, 148, México, 2014/2, pp. 87-104.
- Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999.
- . *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2013.
- Rivera Cano, Lucero A. *Roberto Arlt, la obsesiva caída: la configuración narrativa del fracaso en El juguete rabioso*, (tesis), México, Unam, 2014.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2013.
- Romero, Julia. “Ricardo Piglia, una poética de la reescritura”, en *Orbis Tertius*, 2010, año XV, Núm. 16, disponible en:
 <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2466/public/2466-7065-1-PB.pdf>>
- Sager, Valeria. “Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia”, en *Orbis Tertius*, 2010, Vol. 15, Núm. 16, disponible en:
 <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/2468/public/2468-7067-1-PB.pdf>>
- Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1976.

- Sánchez-Prado, Ignacio. “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, en *Colorado Review of Hispanic Studies*, otoño de 2004, Vol. 2, pp. 187-200.
- Saumell-Muñoz, Rafael E. “El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, 1993, Vol. LIX, Núm. 164-165, pp. 497-507.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000.
- Sozzo, Máximo. “¿Metamorfosis de la prisión? Proyecto normalizador, populismo punitivo y ‘prisión-depósito’ en Argentina”, en *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, Quito, mayo 2007, Núm. 1, pp. 88-116.
- Starobinski, Jean. “La relación crítica”, en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- Stoopen, María. (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Unam, 2009.
- . “Infidencias cervantinas en ‘Nombre falso’ de Ricardo Piglia”, en José Ángel Ascunce y Alberto Rodríguez (coords.), *Cervantes y la modernidad*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Triviños, Gilberto. “Panóptico, utopía y alteridad en *Museo de la Novela de la Eterna*”, en *Acta Literaria*, 2009, Núm. 39, pp. 51-67.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984.