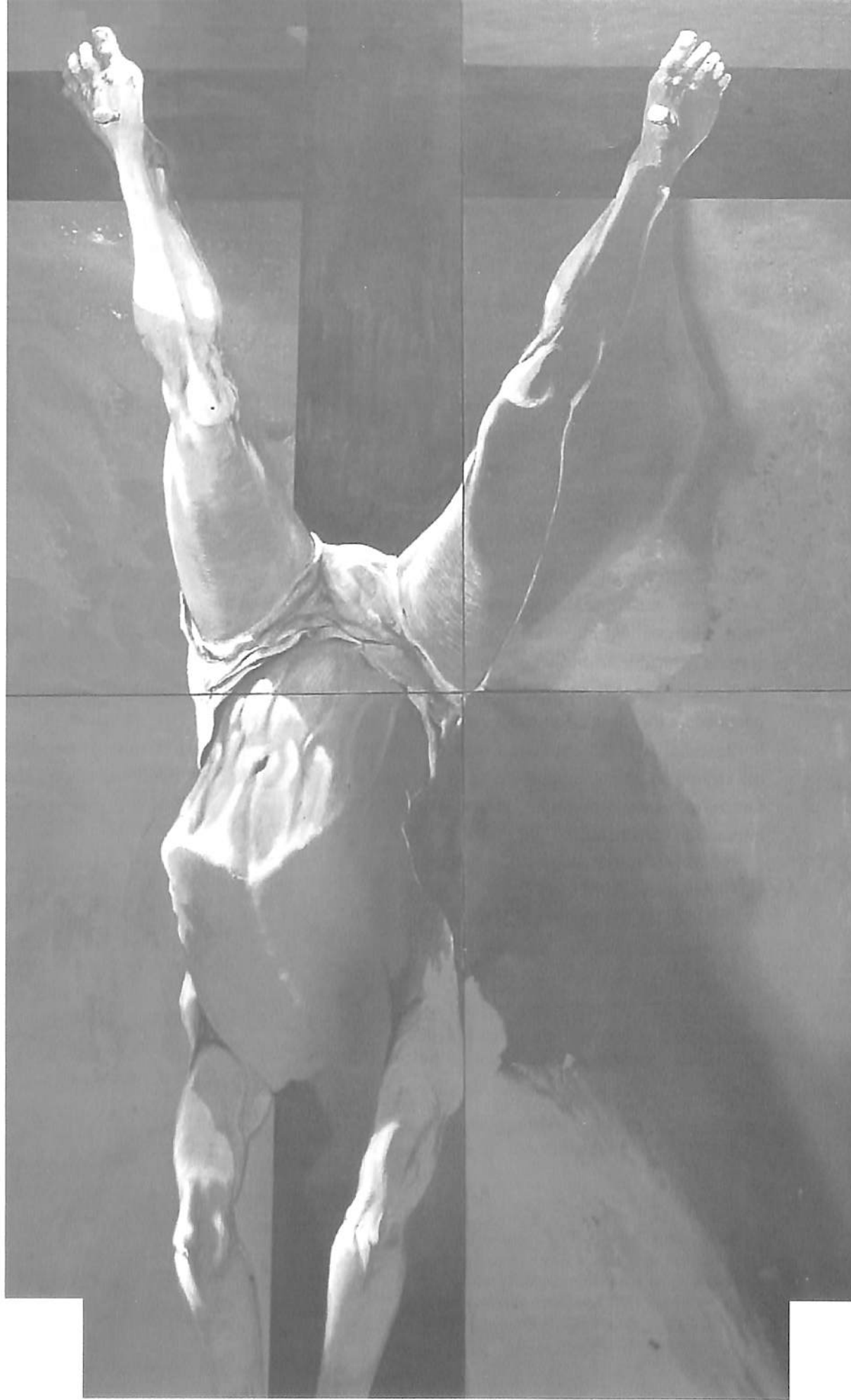


AGUIJÓN •



Leopoldo Flores, *La hora tercia 2 (Crucifixión invertida)* [fragmento],
SERIE: LOS CRISTOS, acrílico/tela, 1994.

INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN EN *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO PIGLIA

De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí.

UMBERTO Eco¹

Para Roberto Gómez Beltrán

LA PRIMERA OBRA ANTICIPA TODAS LAS QUE SIGUEN

La ciudad ausente (Piglia, 1992)² puede muy bien interpretarse como una contribución del argentino Ricardo Piglia al resguardo de la memoria colectiva de Hispanoamérica, con el propósito de evitar que se repitan los horrores de la Guerra Sucia. Sin embargo, este objetivo no se exhibe claramente en la novela, sino que se alcanza mediante una serie de estrategias discursivas que a la vez lo ocultan y lo revelan. La habilidad de Piglia consiste en no develar abiertamente su intención, pero tampoco traicionarla, para lo cual construye su texto con base, principalmente, en dos métodos: la intertextualidad y la metaficción, lo que le permite crear una novela de denuncia política que se aparta del esquema "panfletario" que el lector común esperaría en estos casos. Muy por el con-

1 *El nombre de la rosa*, p. 271.

2 Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992. Todas las citas textuales están tomadas de esta edición, sólo indicaré entre paréntesis el número de las páginas.

trario, Piglia consigue cifrar su denuncia con alusiones a autores considerados clásicos (aunque tal vez no canónicos, pues Harold Bloom desconoce la mayoría de ellos) en el ámbito occidental como Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adam y, específicamente latinoamericanos, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Macedonio Fernández. Por otra parte, los hipotextos³ de *La ciudad ausente* no son sólo literarios, sino que entre ellos es posible contar algunos elementos de la cultura *kitsch*, como el rock, el tango y el bolero. Además, Piglia se cita a sí mismo en su conocida teoría del cuento y al reproducir, de manera ampliada, la significación de "La loca y el relato del crimen", perteneciente a su libro *Cuentos con dos rostros*; dicha autorreferencialidad del autor se refleja también en *La ciudad ausente*, novela que constantemente alude a sí misma. En este breve trabajo intentaré demostrar cómo se ponen en juego tales elementos para crear un sentido y un objetivo concretos: la recuperación y el resguardo de la memoria.

Si la novela pudiera resumirse, su argumento sería el siguiente: Macedonio Fernández, movido por la intención de no separarse de Elena, su esposa muerta, contrata a un personaje llamado Richter para que la integre a un artefacto mecánico que pueda preservar su cuerpo y, sobre todo, su cerebro. Elena se convierte, entonces, en una máquina a la que le "ingresan"⁴ un cuento de Edgar Allan Poe, "William Wilson", con el propósito de que ella lo utilice como base para crear un lenguaje propio con el que pueda, después, comunicarse. Sin embargo, la Máquina reelabora el cuento de Poe y lo "devuelve" como Stephen Stevensen. Este cuento modificado representa una repetición con variantes que va a tematizar toda la novela, pues los personajes que se desenvuelven en el ámbito de Macedonio y Elena, se verán constantemente duplicados en las narraciones de la Máquina, lo que da por resultado una proliferación de minificciones organizadas de manera concéntrica, es decir, unas contienen a las otras, y todas se reflejan, repiten e interpretan entre sí. Esta acumulación organizada de elementos reiterativos es llevada al extremo de poner en duda la realidad inicial de la novela (me refiero a la existencia de Junior y Renzi, por ejemplo), pues varias de esas unidades de significación conducen al lector a inferir que *La ciudad ausente* es, en realidad, otro de los relatos de la Máquina. Como puede observarse a partir de esta descrip-

ción, se hace indispensable un análisis de las unidades que componen el texto.

En su artículo "El texto en el texto", Iuri Lotman⁵ advierte sobre la polisemia del término que da título a su análisis, y explica que éste puede ser entendido de dos maneras: en la primera, se concibe el lenguaje como una esencia primaria que precede al texto y, al generarlo y materializarse en él, consigue una existencia distinta y concreta, de lo que se deduce que en el concepto mismo de "texto" está incluida la cualidad de haber sido dotado de sentido. Entonces, por su naturaleza de "encarnación" del lenguaje, todo texto tiene un determinado carácter codificado.⁶

3 Utilizo el término de Gérard Genette. Cfr. "La literatura a la segunda potencia", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 53-62.

4 Por castellanizar el neologismo *input* que se utiliza al "alimentar" un ordenador con datos que éste reutilizará después. En ese sentido, todo lo que Elena-Máquina devuelve, sería un *output*.

5 Iuri Lotman, "El texto en el texto", *Criterios*, La Habana, No. 31, 1994, pp. 117-132. Estoy consciente de que entre el título de este trabajo y el artículo de Lotman media una discontinuidad pues Lotman no habla de "intertextualidad", sin embargo, su artículo presenta una consecutividad de ideas que me parece muy adecuada para lo que quiero decir sobre *La ciudad ausente*. Cfr. Marc Angenot, "La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo notional", en *Intertextualité...* p. 43: "La principal interferencia teórica que ha venido a marcar la suerte de la palabra "intertextualidad" en francés, es la traducción de los escritos de I. Lotman y de los semióticos de Tartu. La cuestión es saber si el concepto de conexión extratextual o de extratexto en Lotman tiene algo que ver con la intertextualidad".

6 Sin embargo, ese código es desconocido por el lector, quien todavía tendrá que reconstruirlo basándose en el texto que le es dado.

Bajo este supuesto, se concibe el lenguaje como un sistema cerrado que puede generar una cantidad infinita de textos.

Aunque entiendo que en este caso Lotman se refiere a un concepto que va más allá de los límites literarios, me parece que, por ejemplo, la novela de Piglia podría tomarse como un sustrato de este primer sentido de "texto", pues nos encontramos ante una obra no cerrada en sí misma, y en la que los diferentes tipos de lenguaje con los que está constituida (el literario, el popular, el musical) se combinan entre sí para crear una multitud abierta de textos (aunque resulte un tanto ambicioso decir que infinita).

La segunda manera de entender el texto se basa en la intención de tomarlo como el objeto de estudio de la investigación científicoliteraria, en la que "los métodos estructurales resultan particularmente eficaces en el estudio de «formas pequeñas» relativamente simples que se repiten, o de una producción masiva como las narraciones policiales, pero entonces ya no se trata de la obra artística en el auténtico sentido de la palabra."⁷ A partir de este segundo enfoque, y al margen de cualquier intento por definir la obra artística "auténtica", se concibe el texto como una

formación delimitada, cerrada en sí misma y finita, que sin embargo conserva su carácter codificado.⁸

En este punto, Lotman hace una observación muy pertinente para el estudio literario: "el que el texto esté previamente codificado no cambia el hecho de que, para el auditorio, precisamente el texto es algo primario, y el lenguaje, una abstracción secundaria" (Lotman, 1994:119). Esto significa, según mi parecer, que en la creación literaria hay un camino de ida y vuelta: el lenguaje precede al texto, pero el lector se enfrenta primero al texto y mediante éste, se encuentra con el lenguaje, como si mediara un espejo (metáfora que, por otra parte, será de gran importancia para explicar el fenómeno del texto en el texto): lo que precede en la creación, sucede en la lectura. Un buen ejemplo de este proceso resulta de la equiparación de "lenguaje", entendido como la materia prima que cobrará sentido en el texto, con los elementos que Piglia tomará prestados para construir su novela (personajes y anécdotas de otras historias, letras de canciones, etcétera): el lector se enfrenta, primero, a la yuxtaposición de todos estos elementos, es decir, al texto, y sólo en un segundo momento puede acceder al conocimiento de la materia prima, es decir, al origen de estos elementos, al lenguaje. De la unión de ambos momentos se obtiene el sentido de la novela. O, por lo menos, uno de sus sentidos, pues, como afirma Lotman, "el sistema codificador está organizado jerárquicamente y la reconstrucción de uno de sus niveles no garantiza la comprensión en otros" (*Idem*).

Sin embargo, es una coincidencia (afortunada para mi objetivo) que la segunda acepción de texto tenga que ver con "formas pequeñas que se repiten" y con "narraciones policiales", porque éstos son dos elementos característicos de *La ciudad ausente*. Como ya adelanté, Piglia hace referencia a un gran número de autores y obras a los que se refiere en mayor o menor medida. Por ejemplo, para la novela es fundamental la figura de Macedonio Fernández, quien se convierte en un personaje pivote para la anécdota (es él quien decide convertir a su esposa muerta en máquina para conservarla "viva", por citar un caso). La idea de relacionar la isla y el museo remite a *La invención de Morel*, de la que, además, Piglia ha tomado el nombre de uno de los personajes (Fuyita). Sin embargo, me parece que la entrada más segura al texto la proporciona "William Wilson" de Edgar Allan Poe.

Para justificar esta perspectiva de análisis de la novela, expongo a continuación las ideas de Manfred Pfister quien, después de hacer una

7 I. I. Revzin. *Cit.* I. Lotman, 1994: 118.

8 En este trabajo, utilizaré la palabra "texto" entendida en su segundo sentido, es decir para referirme a *La ciudad ausente*.

revisión de las diferentes posturas que desde sus orígenes ha tenido el concepto de intertextualidad, llega a la siguiente conclusión:

Nuestra sinopsis de la evolución de la teoría de la intertextualidad y el estado actual de la discusión ha mostrado que, en lo esencial, dos concepciones rivalizan entre sí: el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparece como parte de un intertexto universal, que lo condiciona en todos sus aspectos, y modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, en los cuales el concepto de la intertextualidad es restringido a referencias conscientes, intencionadas y marcadas entre un texto y textos o grupos de textos presentes. (Pfister, 1994: 85- 108)

Pfister propone un “modelo de mediación” entre esas dos concepciones que no se excluyen entre sí: “en nuestro modelo de mediación queremos, pues, partir del modelo abarcador de la intertextualidad y, en el interior de esa intertextualidad ampliamente definida, diferenciarla y graduarla entonces según los grados de la intensidad de la referencia intertextual” (*Ibid.*: 103), con lo que es posible establecer una “gradación de la intertextualidad” basada en una jerarquía que explica de la siguiente manera: “los criterios para la intensidad de la remisión intertextual que queremos proponer tentativamente son deducidos de la discusión teórica y, en lo que a esto concierne, representan también el intento de sintetizarla. Distinguimos aquí entre criterios cualitativos y cuantitativos y esbozaremos ante todo los criterios más decisivos, los cualitativos.” Éstos últimos tienen una nomenclatura: la referencialidad, “una relación entre textos es tanto más intensamente intertextual cuanto más un texto tematiza al otro, «poniendo al desnudo» su peculiaridad” (*Ibid.*:104). Esto es lo que sucede entre “William Wilson” y *La ciudad ausente*, pues el tema del primero es, esencialmente, el de la segunda, es decir: la memoria como medio para recuperar la conciencia. Intentaré explicarlo brevemente. Poe utiliza el tema del doble (tan recurrente en la literatura argentina)⁹ para contarnos la lucha de un hombre contra su conciencia, representada en el cuento por un personaje de su mismo nombre¹⁰ y que es físicamente igual a él. El cuento se inicia cuando el protagonista se siente destruido por haber triunfado sobre su conciencia, y halla en el recuerdo (mediante la escritura) el único camino para el alivio de su pena:¹¹

9 Para citar sólo un caso, en el capítulo 1, “El encuentro”, Piglia presenta a Junior, un argentino inglés, lo que recuerda las dobles nacionalidades de los personajes en “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Por otra parte, como hace notar Jorge Fornet, (*El escritor y la tradición*, tesis doctoral, COLMEX, México, 2000) “Junior” puede interpretarse como una duplicación del padre.

10 El nombre William Wilson es también una marca de duplicidad que, además, vuelve a remitir al significado de “junior”, hijo de alguien que se llama igual, Guillermo Hijo-de-Guillermo.

11 Piglia también considera que escribir es la única manera de soportar una realidad que no se puede modificar. *Cf.* “La loca y el relato del crimen”, donde Renzi, el personaje principal, deviene autor del cuento como única manera de desahogarse al fracasar en su intento por desmascarar al verdadero asesino.

Demorarme en los menudos recuerdos de la escuela y sus episodios me proporciona quizá el mayor placer que me es dado alcanzar en estos días. *Anegado como estoy por la desgracia –¡ay, demasiado real!–, se me perdonará que busque alivio, aunque sea tan leve como efímero, en la complacencia de unos pocos detalles divagantes.* Triviales y hasta ridículos, esos detalles asumen en mi imaginación una relativa importancia, pues se vinculan a un periodo y a un lugar en los cuales reconozco la presencia de los primeros ambiguos avisos del destino que más tarde habría de envolverme en sus sombras. *Dejadme, entonces, recordar.* (Poe, 1994:53)

Esos pocos detalles divagantes, triviales y hasta ridículos en los que se demora el narrador, son apenas el signo de una historia terrible que se está construyendo por debajo de ellos, y que constituye la esencia de lo que el narrador verdaderamente quiere contar, como también sucede en *La ciudad ausente*. Además, cuando finalmente William decide apuñalar a su doble, éste sentencia: “Has vencido y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!” (*Ibid.*: 73). Si aceptamos que el doble representa la conciencia del personaje (como se infiere desde el epígrafe de Chamberlayne con que Poe abre su relato: “¿Qué decir de la torva CONCIENCIA, de ese espectro en mi camino?”) (*Ibid.*:51),¹² entonces matarla es tanto como un suicidio. En ese caso, *La ciudad ausente* (novela en la que el tema primordial es la memoria) parece decirnos que olvidar es matar la conciencia, y por extensión, matarse uno mismo, asesinar la dignidad. Y si recordamos que unos meses antes de la publicación de *La ciudad ausente*, el presidente argentino Carlos Saúl Menem había decretado el indulto a los militares y el olvido de las afrentas, el mensaje cobra todo su sentido (*Cfr.* Fornet, 2000:137).

Lotman lo explica más concisamente que yo: “en el sistema general de la cultura, los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos” (Lotman, 1994: 119). En el ámbito de la cultura argentina, y específicamente de la situación que Piglia quiere denunciar, “William Wilson” adquiere un sentido nuevo, sin que el autor argentino introduzca en él códigos que están original y esencialmente ausentes. De hecho, la reelaboración del cuento de Poe no está consignada textualmente, sólo mencionada, aludida. Sin embargo, *La ciudad ausente* sí contiene varias llamadas de atención mediante las que el lector sabe la importancia de “William Wilson” en la novela.¹³ Esta conciencia de Piglia de que el cuento es fundamental para descifrar el mensaje de *La ciudad ausente*, nos lleva al segundo criterio cualitativo propuesto por Pfister, la comunicatividad, por medio de la cual “ordenamos en una escala las referencias intertextuales con arreglo a su relevancia comunicativa, es decir, según el grado de la conciencia de la

12 Las versalitas están en el original.

13 Me referiré concretamente a ellas más adelante, cuando hable de la autorreflexividad.

referencia intertextual en el autor y en el receptor, de la intencionalidad, y de la claridad del marcaje en el texto mismo." Y agrega que, frente a referencias intertextuales débiles, "el núcleo duro de máxima intensidad lo alcanzan los casos en que el autor es consciente de la referencia intertextual, parte de que el pre-texto le es familiar también al receptor y remite a él de una manera clara y unívoca mediante un marcaje consciente en el texto" (Pfister, 1994:104). Me parece que éste es el caso de "William Wilson", a pesar de que existan otros marcajes constantes y aparentemente de mayor relevancia (como los que se refieren a la obra de Macedonio Fernández y de Bioy Casares), aunque, claro, todas las lecturas son posibles. Debo decir, sin embargo, que mi lectura está justificada por otro criterio cualitativo pfisteriano, la autorreflexividad:

El grado de intensidad de la intertextualidad según los dos primeros criterios todavía puede ser aumentada por el hecho de que el autor no sólo ponga en un texto remisiones intertextuales conscientes y claramente marcadas, sino que también reflexione sobre el carácter condicionado y referido de su texto en ese mismo texto, es decir, de que no sólo marque la intertextualidad, sino que la tematice, justifique o problematice los supuestos y resultados de la misma.

Es precisamente esta última utilización la que caracteriza a las literaturas moderna y posmoderna por "la particular importancia de ese aspecto metacomunicativo en ellas". Además, Pfister agrega que este criterio puede ser graduado en relación con "cuán explícita o implícitamente se realiza esa metacomunicación sobre la intertextualidad" (*ibid.*:105).

En *La ciudad ausente*, esta metacomunicación entre el autor y el lector es bastante explícita: "La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen" (p. 43; y la primera obra de la Máquina es la reelaboración del cuento de Poe); "Después numeraciones y citas de varios relatos, en especial de *Stephen Stevensen*. Ése era el punto de partida." (p. 101)

Por otra parte, Lotman contribuye a explicar esta característica, al aclarar que en su doble función, el texto adquiere una tendencia a la "autodescripción, que crea construcciones metalingüísticas, [que] no son extrínsecas con respecto al mecanismo lingüístico y cultural" (Lotman, 1994:119-120).

Por último, es muy significativo que merced al procedimiento que utilizó para construir su novela, Piglia haya tematizado su mensaje (la construcción de la memoria y, por ende, la conservación de la conciencia) incluso en los mecanismos de los que se valió para cifrarlo:

El mecanismo de la identificación, de la abolición de las diferencias, y de la elevación del texto a standard, desempeña no sólo el papel de un principio que garantiza el carácter adecuado de la recepción del mensa-

je en el sistema de la comunicación: no menos importante es su función de garantizar la memoria común de la colectividad, de convertir la colectividad, de una muchedumbre desordenada, en "*Une personne morale*", según la expresión de Rousseau.

LO REAL ESTABA DEFINIDO POR LO POSIBLE (Y NO POR EL SER)

Pero *La ciudad ausente* no sólo se vale de "William Wilson", sino que parte de él y en torno a ese eje organiza todos los demás signos del texto-código, es decir las historias que se describen en el metatexto.¹⁴ Cada una de estas historias se presenta como una unidad de expresión que parece independiente, pero que como parte de un mismo entramado, sufre la generación de nuevos sentidos. "El rasgo distintivo básico del texto en esta segunda

separado" (*ibid.*: 122). Obviamente, para que esas posibilidades sean puestas en acción, se necesita de un interlocutor; así, el lector de *La ciudad ausente* se ve impelido a dialogar con el texto y traslada su atención de las historias fragmentarias al mensaje que éstas quieren dar a entender, lo que les confiere una homogeneidad de la que por separado carecían. En palabras de Lotman:

[...] los subtextos que lo constituyen pueden empezar a presentarse como ajenos los unos a los otros y, transformándose según leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes. El texto sacado del estado de equilibrio semiótico, resulta capaz de un autodesarrollo. Las poderosas irrupciones textuales externas en la cultura considerada como un gran texto, no sólo conducen a la adaptación de los mensajes externos y a la introducción de éstos en la memoria de la cultura, sino que también sirven de estímulos del autodesarrollo de la cultura, que da resultados impredecibles. (*ibid.*: 124)

Finalmente, Lotman establece una oposición que considera propia de cualquier situación de "texto en el texto", y a la que denomina con la dupla "real-convencional". De acuerdo con su análisis de *Hamlet*, la "convencionalidad" del relato enmarcado subraya el carácter "real" del relato-marco, y para acentuar ese sentimiento en los lectores, el autor debe introducir en el texto elementos metatextuales,¹⁴ cuya forma más simple de organización es la duplicación, lo que nos lleva al motivo del espejo. La mención de este recurso especular es apropiada para analizar *La ciudad ausente*, entre otras cosas, porque en ella los espejos aparecen de manera constante. Combinados con la luz, los espejos desvelan una realidad espeluznante que permanecía oculta. El ejemplo más claro lo constituye la historia que cuenta el gaucho Juan Arias, quien descubre un cementerio clandestino cuando buscaba un animal que había perdido:

Resulta que ahí, donde está el maizal, ve, hay un pozo en el cual a mí se me supo caer un ternero [...], pusimos los tablones así y hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo, para localizar el ternero [...] nadie se lo puede imaginar, lo que había en el pozo, esos cadáveres [...] había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo, sentada, así, con los brazos cruzados, hecha un ovillo, joven la mujer, se ve, la cabeza metida en el pecho, todo el pelo para abajo, descalza, el pantalón arremangado, para arriba había como otra persona, yo pensé que era una mujer también, caída, con el pelo para adelante, los brazos así retorcidos atrás, parecía, no sé, un osario, la impresión de lo que había, en ese espejo, la luz

función es su carencia de homogeneidad interna" (Lotman, 1994: 121), no debe parecer extraño que *La ciudad ausente* presente un tipo de resistencia textual que se basa en su aparente incoherencia. Lejos de empobrecerse, con ello se enriquece, pues "el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género le confiere al texto *posibilidades de sentido mayores* que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por

14 Es necesario aclarar la diferencia entre metatexto y texto-código; así como la diferencia entre metatexto y metaficción. En el primer caso, de acuerdo con la terminología usada por Lotman, texto-código correspondería al mensaje subyacente en el metatexto, que lo describe. En el segundo caso, la metaficción es una categoría más cercana al *mise en abyme* en el que un relato contiene a otro que lo refleja (este último sería la metaficción). Sin embargo, no hay que confundirla con la metatextualidad de Genette. (véase *infía*, p. 14, n. 30)

15 Es pertinente hacer una distinción entre la metatextualidad de Lotman y la de Genette. El primero se refiere a indicaciones que un autor incluye en su texto para hablar del mismo texto, es decir, a la puesta en abismo que estudia Lucien Dällenbach. Genette, por su parte, concibe la metatextualidad como un tipo de intertextualidad, es decir "la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo". Cf. G. Genette, 1997.

que daba, como un círculo, lo movía y veía el pozo, en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero [...] (pp. 33-34)¹⁶

En este caso, el espejo es un objeto concreto con el cual puede verse lo que no sería posible advertir simplemente con la vista. Nos encontramos en lo que corresponde al horizonte "convencional" de Lotman, es decir, al relato enmarcado, producido por uno de los personajes del relato-marco: la Máquina. Pero esta misma situación especular puede trasladarse al ámbito real, es decir, al del relato-marco. Con esto me refiero a que los personajes del relato "real" en el sentido lotmaniano (Junior, Renzi, Richter, Lazlo Malamüd, la Máquina) se reflejarán en los personajes "convencionales", o sea en los personajes de las historias producidas por la Máquina. Por ejemplo, Lazlo Malamüd es un húngaro que escapó de su país en 1956, cuando entraron los tanques rusos en Hungría, y ha venido a refugiarse en Argentina. Como no sabe hablar español, pero ha traducido la obra de José Hernández, su único banco de lenguaje para comunicarse en América es el poema *Martín Fierro*. Mediante el relato de la Máquina, Lazlo se ve reflejado en Juan Arias, a quien llamaban "el Falso Fierro, porque cuando no sabía cómo convencer a la gente y se quedaba sin palabras, empezaba a recitar el Poema de Hernández" (p. 33). Esta duplicación de personajes será una constante en *La ciudad ausente*. Pero Lotman es muy claro en ese sentido:

La duplicación con ayuda del espejo nunca es una simple repetición: cambia el eje "derecho-izquierdo", o, lo que es todavía más frecuente, al plano del lienzo o de la pantalla se agrega un eje perpendicular al mismo, que crea profundidad o que añade un punto de vista que se halla fuera del plano. (Lotman, 1994:128)

Un ejemplo tomado de *La ciudad ausente* ilustra esta complejidad, incluso con una metáfora política muy adecuada para la distinción izquierda-derecha. En el primer capítulo, Renzi está contando los recuerdos que tiene sobre su padre, quien acostumbraba escuchar los mensajes grabados que Perón enviaba desde el exilio. De pronto, interrumpe su relato y reflexiona:

A Perón se le tendría que haber ocurrido hablar por onda corta [...] Porque nosotros escuchábamos las cintas cuando ya los hechos eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar. Me acuerdo de eso cada vez que me hablan de las grabaciones de la máquina. Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que

empiezan cada vez que uno quiere. (p. 12)

Renzi equipara literatura y resistencia política, lo que de forma implícita revela el carácter de *La ciudad ausente*; recordemos que, publicada en Argentina, esta novela pertenece a la narrativa "del insilio", que se identifica con la resistencia política antidictadura, más que con su denuncia explícita. Por lo tanto, Renzi está aludiendo a la novela de la que forma parte, además de que el arbitrario recomenzar de las historias que él mismo añora, remite a las reiteraciones de la Máquina (es decir, vuelve a cumplirse el principio de autorreferencialidad de la novela).

Pero la ironía de Piglia es que, en el caso del padre de Renzi, la resistencia política es pro-dictadura. Si unimos esto a la historia del húngaro Lazlo Malamüd, quien ha venido a Argentina huyendo de la masacre cuando lo que muchos argentinos quisieran es huir de su país, tenemos un modelo contrario al que denuncia la "narrativa de la dictadura", pero esto no resulta incoherente, pues, como dice Lotman:

Más complejos son los casos en que el atributo de la "autenticidad" no se deriva de la propia naturaleza del subtexto o incluso la contradice, y, a pesar de eso, en la totalidad retórica del texto se le atribuye precisamente a ese subtexto la función de realidad auténtica. (*Ibid.*: 129)

16 Los espejos cumplen muchas otras funciones. Por ejemplo, en el metarrelato "Primer amor", el protagonista utiliza uno para soñar con la mujer que ama, si la ve reflejada en el espejo, se casará con ella: "soñé que soñaba con ella en el espejo". (p. 53)

Así, en el siguiente capítulo, como acabo de explicar, Lazlo se verá reflejado en el espejo de las historias contadas por la Máquina. Lo que en el relato externo ("real") es derecha (y por metáfora, dictadura), en el relato espejo ("convencional", enmarcado) será izquierda (resistencia anti-dictadura), y si atendemos a Lucien Dällenbach (1991:67), la verdad que el texto desea expresar se conoce a través del relato espejo. Por eso, al referirse a la escala de los personajes, Dällenbach supone que en un metarrelato la *mise en abyme* debe ser llevada a cabo por "personal especializado, que suele reclutarse preferentemente entre especialistas o profesionales de la verdad, de ahí el típico recurso a personajes de (a) novelista, (b) artista, (c) crítico, (d) hombre de ciencia, (e) hombre de iglesia, (f) bibliotecario, (g) librero".¹⁷ Llama la atención la abundancia en esta lista de profesiones relacionadas con las letras; en *La ciudad ausente* los personajes del ámbito "real" son literatos (Macedonio), hombres de ciencia (Richter),¹⁸ productos de la ciencia (Elena-Máquina) o periodistas (Junior y Renzi).

Este último caso me interesa porque muestra cómo los profesionales de la verdad están cercados por los profesionales de la represión. Por lo menos en dos ocasiones, los personajes se refieren al periódico donde trabajan como si fuera una cárcel; la

primera cuando Junior obtiene empleo en *El Mundo*: "Renzi lo llevó a conocer a los otros prisioneros" (p. 10); y más adelante, cuando está en medio de la investigación: "prefirió no avisar en el diario que iba a verla, prefería moverse libremente mientras pudiera" (p. 108). Es obvio que la represión no es una iniciativa del diario, sino de la policía. Quien lo dice claramente es Luna, el jefe de Renzi en "La loca y el relato del crimen": "No hay que buscarse problemas con la policía [...] Si ellos te dicen que la mató la Virgen María, vos escribís que la mató la Virgen María. Si te enredás con la policía te echo del diario" (Piglia, 1999:162). Sin embargo, aún ignorando esta cita, la represión policial es un aspecto que no pasa inadvertido en *La ciudad ausente*, las menciones son explícitas y constantes:

El Estado argentino es telépatha, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena (p. 66). Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle. La luz que brilla como un flash sobre las caras lívidas de los inocentes en la foto de los prontuarios policiales (p. 68). Sabía de los que salían a la calle y marcaban a los conocidos. Se ponían máscaras de piel sintética y navegaban durante horas en los patrulleros por el centro de la ciudad (p. 74). La policía tenía siempre la última palabra; podían retirarle el permiso de circulación; podían negarle el acceso a las conferencias de prensa; hasta podían retirarle el permiso de trabajo [...] Todo era normal y a la vez, el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. (p. 92)

LO QUE NO HA ENCONTRADO SU FORMA SUFRE LA FALTA DE VERDAD

Aunque de manera muy breve, hemos visto cómo en *La ciudad ausente* se combinan forma y contenido para comunicar al lector la necesidad de recordar. Ricardo Piglia utiliza dos figuras narrativas muy fructíferas que le ayudan a llevar a cabo su proyecto narrativo. En primer lugar, la intertextualidad, que le permite tomar el tema de otra obra y darle un nuevo sentido, con lo que su novela cobra sentido también. Además, mediante la intertextualidad, *La ciudad ausente* adquiere una

17 Una "jerarquía de la verdad" que toda persona relacionada con la literatura debe agradecerle a Dällenbach.

18 Este caso está doblemente justificado porque "Richter" significa "juez" en alemán, y su trabajo es decidir cuál es la verdad. Por otra parte, esto permite otra puesta en abismo: en el metarrelato "Los nudos blancos", Elena (ya convertida en máquina) cree que un juez la ha enviado a investigar y proteger a Mac (el nombre de Junior es Mac Kensey), y no olvidemos que Richter participó en la transformación de Elena en máquina. En resumen, todos los elementos del relato-marco se reorganizan en el relato enmarcado.

profundidad mucho mayor debida a las probabilidades virtualmente infinitas que ofrece la combinación de todas las posibles interpretaciones. Por supuesto, Piglia está consciente de ello, pues lo dice en su novela: "lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser)" (p. 103), advertencia que le confiere a *La ciudad ausente* un carácter autorreferencial que ya he reseñado. Por último, la intertextualidad permite resignificar todas las minificciones que contiene la novela, de modo que ésta cobre una forma homogénea, a pesar de su aparente incoherencia (¿qué tendrían que ver, si no, un gaucho que sólo se hace visible en la medida en que es cruel y una niña que ha perdido el uso de la palabra, por ejemplo?).

Para lograr esta uniformidad, Piglia se vale también de la *mise en abyme*, lo que conecta los relatos enmarcados con la historia que los enmarca, y mediante esta duplicación de personajes de un ámbito "real" en uno "convencional" creado por ellos mismos, logra una impresión de continuidad entre ambos horizontes. Pero, más importante aún, Piglia aprovecha la metatextualidad no sólo para darle una forma definida, sino para legitimar su novela, pues la verdad que puede verse en el espejo es la que más corresponde a la realidad. Piglia lo sabe y deja que uno de sus personajes se lo advierta al lector: "lo que no ha encontrado su forma, dice Ríos, sufre la falta de verdad" (p. 118). LC

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc (1997). "La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* [sel. y trad. Desiderio Navarro], UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, pp. 36-52.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*, Madrid, Visor.
- Eco, Umberto (1988). *El nombre de la rosa* [trad. Ricardo Pochtar], Barcelona, RBA Editores.
- Fornet, Jorge (2000). *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia* [tesis doctoral], México, COLMEX.
- Genette, Gérard (1997). "La literatura a la segunda potencia", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* [sel. y trad. Desiderio Navarro], UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, pp. 53-62.
- Lotman, Iuri (1994). "El texto en el texto", *Criterios*, La Habana, No. 31, 117-132.
- Pfister, Manfred (1994). "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, La Habana, No. 31, 85-108.
- Piglia, Ricardo (1992). *La ciudad ausente*, Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- (1999). "La loca y el relato del crimen", en *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, pp. 147-163.
- Poe, Edgar Allan (1994). "William Wilson" en *Cuentos 1* [prol. y trad. Julio Cortázar], México, Alianza, pp. 51-73.