

El sujeto en la narración: una propuesta de resistencia del sujeto en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Tesis para optar por el título de magíster en Estudios Literarios

Hernán Rojas Rodríguez

Dirigida por:

Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia

Departamento de literatura

Bogotá D. C.

Agosto de 2020

*Dedicado a Ángela (1989-2016),  
quien se ha vuelto parte del rumor del río Liffey.*

## Tabla de contenido

Prólogo .....	4
Introducción .....	5
Capítulo 1. El sujeto en la trama de relatos .....	18
1.1. El poder político como una amenaza .....	21
1.2. La narración como un lugar de enunciación para el sujeto .....	34
1.3. El sujeto lector: más allá del problema de quién habla en el monólogo y acerca de quién lo hace .....	50
Conclusión: el sujeto es otros .....	59
Capítulo 2. El sujeto en la relación imagen/texto .....	62
2.1. El Museo como espacio de almacenamiento y organización de imágenes .....	67
2.2. El sujeto en el pozo .....	73
2.3. El sujeto en el caleidoscopio .....	80
2.4. El sujeto entre la Clínica y la ciudad .....	86
2.5. El sujeto en la Isla .....	97
Conclusión: el sujeto en la relación imagen/texto .....	104
Conclusión: el sujeto como instancia de sentido en la narración .....	114
Bibliografía .....	119

## Prólogo

La escritura de este proyecto se ha llevado a cabo durante esta crisis mundial en la que nos ha sumido la pandemia de la covid-19. Tres pantallas me han acompañado cada día mientras escribía: el celular, el televisor y la computadora. A través de ellas me ha llegado una serie de imágenes del mundo que en menos de dos segundos me ha exaltado, entristecido, enfurecido y hecho temer. Toda esta información que nuestros periodistas y mandatarios han convertido en relatos para mantenernos pacientes y colaboradores ante la amenaza de un virus y ante los escándalos que a diario se presentan da para mí cierto propósito a la siguiente lectura de *La ciudad ausente*. Pareciera que en estos tiempos de días sin IVA, aislamientos inteligentes y tapabocas que “solo hace el artista Gucci” es cada vez más necesaria la lectura de novelas que nos recuerden que vivimos en una red de relatos, que a diario circulamos por ella y que la narración no es solo una herramienta para el entretenimiento, sino también para el conocimiento y la dominación de unos, y la resistencia de otros.

## Introducción

*La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia (1941-2017) propone un ejercicio de lectura en cuyo centro está el sujeto, un sujeto que se construye en una red de historias y que puede ser pensado como algo más que una identidad individual y fija. El propósito de este ejercicio es rescatar al sujeto que se encuentra bajo la amenaza de convertirse en una historia construida e impuesta por un Estado dictatorial que impone un criterio de lo “verdadero” y “real”. La obra, podríamos decir, presenta una gran puesta en escena en la que voces narradoras relatan las historias de inmigrantes, comunistas, peronistas, expatriados, campesinos, obreros, gauchos, locas, adictas, prostitutas y otros personajes que han sido socialmente marginados. No obstante, como hemos dicho, en el centro de esta obra se encuentra un sujeto que puede ser pensado como algo más que una identidad fija e individual, por lo que la novela no se limita a crear representaciones narrativas que obedecen los caprichos de un narrador. Más allá de los personajes descritos en ella, con *La ciudad ausente*, Piglia pretende mostrarnos un sujeto que aparece ante los lectores como un *significante*, un foco de significaciones representado por una multiplicidad de voces, descripciones, sujetos de la enunciación e identidades narrativas que atraviesan la novela y que transitan por este significante como parte de un proceso de significación que parte de la narración y la descripción. En esta red los narradores se confunden entre ellos, los personajes son constantemente asumidos como otros y sus historias quedan convertidas en espacios y objetos observables que, al ser insertados en alguna de las múltiples narraciones que componen la novela, dan forma a aquel que narra ese relato o describe una imagen al interior del mismo. Se construye una novela que apela al movimiento en el que se enmascaran y ocultan personajes, voces y relatos y en el que aparece un sujeto que, como en la teoría psicoanalítica lacaniana, es un significante suturado al lenguaje, es decir, un

elemento en el lenguaje que, aunque se encuentra definido por los discursos e historias que enuncia y que acerca de él se pronuncian, por todo aquello que es significado, no puede ser reducido a una definición. Piglia nos presenta, pues, un sujeto que se construye entre dos clases de alteridades, como mostraremos: una de ellas es la de una representación impuesta por el Estado que lo fija en un discurso, en un dato o en un relato único, contra la que luchan los personajes de esta novela; la otra es la que surge del proceso de narración en el que se encuentran insertados estos personajes, la posibilidad de ser resignificados en medio de esta red de relatos y de asumir roles narrativos, perspectivas e identidades diversas sin perder de vista que son algo más que los relatos.

Detrás de una novela como *La ciudad ausente* existe un problema de representación que puede ser formulado con la siguiente pregunta: ¿cómo pensar, en una novela, una resistencia para el sujeto, si la amenaza que recae sobre él es ser convertido en una representación? Problema complejo si se tiene en cuenta que para el mismo Piglia “[l]a experiencia [en la forma de narrar las relaciones sociales desde la literatura] está siempre localizada y situada, se concentra en una escena específica, nunca es abstracta” (*El último lector* 24). ¿Quiere decir esto que es imposible pensar una resistencia a la “representación” que no quede fijada por otra “representación”? No, como lo mostraremos en esta investigación.

La solución que parece ofrecernos Piglia a dicho problema es pensar al sujeto como algo que surge de los fenómenos textuales que lo representan en un relato, pero que no puede ser definido solo con ellos. Si el sujeto es un significante que excede las palabras y definiciones que pronuncia, una idea que Lacan desarrolla a lo largo de sus seminarios y que nos servirá como sustento teórico principal, entonces este debe resistirse a la descripción que haga de él una voz narradora; debe resistirse a ser representado como una voz narradora cuyo rol es claro: contar historias; y debe incluso resistirse a ser el elemento que da unidad a los hechos vividos por alguien y narrados en una historia, es decir, a ser una identidad narrativa.

El ejercicio que propone *La ciudad ausente* permite leer a un sujeto que se resiste, en los términos que hemos expresado. La novela toma aquellas instancias que en la narración pueden señalar a un sujeto (un personaje, un narrador, un sujeto de la enunciación, una imagen descrita por alguien, etc.), y que podrían pensarse como definidas por un sentido

específico (aquel que nos permitiría afirmar que Junior, protagonista de la obra, es Junior y no Macedonio Fernández, otro personaje del relato), y las hace participes de múltiples sentidos, nos invita a pensar en estas como núcleos que se pueden hacer significar desde diferentes historias y discursos, siempre y cuando el proceso de narrar no se detenga. En otras palabras, la novela restituye el carácter de *significante* del sujeto.

En el proceso de construcción de este ejercicio de resistencia, Piglia nos muestra también que el espacio en la narración es un lugar privilegiado para pensar al sujeto como un *significante*. Recorrer el espacio, observarlo, describirlo e interpretarlo son formas de entrar en contacto con la red de relatos y, al llevar a cabo estos actos, el lector se da cuenta de la multiplicidad de interpretaciones que podrían surgir de cada instancia. Museos, jardines, pozos, clínicas, bares, hoteles, ascensores y cuantos espacios componen los lugares descritos en esta novela, al tiempo, son huellas de las historias de los personajes que los han habitado, textos resignificados por quienes los describen o por la presencia de referencias a otras historias, y lugares privilegiados para pensar que el sujeto es una multiplicidad de fenómenos textuales en el relato.

El planteamiento que hemos hecho hasta el momento amerita que aclaremos dos conceptos que podrían confundirse. La novela no iguala sujeto con personajes y narradores de un relato. Si bien en la obra está en juego una identidad narrativa del sujeto, una identidad que, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, “se va construyendo en ese espacio fluido del relato que solo se cumple en el tiempo y en la constante transformación” (Pimentel, *Constelaciones I* 100) y que es posible gracias a un elemento como el nombre propio, en torno al cual “se imantan los diversos atributos, acciones, transformaciones, incluso actos paradójicos que pudieran atentar contra esa identidad” (101); si bien se ha puesto en juego esta definición de identidad narrativa que parece igualar un personaje y un sujeto, lo que llamamos sujeto es más cercano a la definición que da Lacan en sus seminarios, es decir, “lo que puede ser representado por un *significante* para otro *significante*” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan* 16 20).

Insistamos en esto para hacer de nuestra base algo más sólido: el sujeto lacaniano es un *significante* que se encuentra insertado en una estructura simbólica y definido por lo que él no es. ¿Qué es esta alteridad que se le opone y al tiempo lo define? El lenguaje. Es decir, el

sujeto lacaniano es, en el sistema simbólico del lenguaje, un elemento que “se hace significar”, pero que no se reduce a un significado; un elemento que, mientras es definido por el lenguaje y mientras utiliza el lenguaje para construir significados acerca del mundo que lo rodea, se separa de ellos y se asume como algo más que lenguaje. Visto así, el sujeto, para usar los términos psicoanalíticos con los que se define, se encuentra suturado<sup>1</sup> al lenguaje.

Este elemento de la estructura simbólica tampoco corresponde a un objeto del mundo real. Se trata de la parte de la estructura que funciona como representación de algo. Es por esto que, para Lacan,

el significante puede extenderse a muchos elementos del dominio del signo. Sin embargo, el significante es un signo que no remite a un objeto, ni siquiera en estado de huella, aunque la huella anuncia de todos modos su carácter esencial. Es, también, signo de una ausencia. Pero en tanto forma parte del lenguaje, el significante es un signo que remite a otro signo, está estructurado como tal para significar la ausencia de otro signo, en otras palabras, para oponerse a él en un par. (*El seminario de Jacques Lacan 3* 238)

El par en oposición del sujeto, el lenguaje, es en realidad una alteridad a la que hacemos referencia al hablar, un “Otro” absoluto al que siempre va dirigido nuestro discurso y que, por el solo hecho de estar ahí como instancia que recibe nuestras palabras, nos convierte en el *sujeto* que está comunicando algo. Pero es también la alteridad que representan aquellos que nos insertan en el mundo del lenguaje, nuestros pares. Las palabras que utilizamos a diario, captadas en las voces y escritos de otros, son reconocidas como elementos externos y aprendidos que, sin embargo, como lo hemos dicho, utilizamos para definir el mundo y poder movernos a través de él.

Es decir, la alteridad, esa gran estructura simbólica en la que somos insertados y que representa lo que no somos, es también lo que da forma a nuestras necesidades y deseos, y lo que después nos permitirá definirnos. Todo esto implica que, al introducirnos en el

---

<sup>1</sup> El concepto de “sutura” del que hablamos es tomado del artículo “La sutura. Elementos de la lógica del significante” (1973) de Jacques-Alain Miller, quien a su vez lo toma de los seminarios de Jacques Lacan. Por *sutura*, Miller entiende el proceso por el cual sucede “la exclusión del sujeto respecto del discurso al que, sin embargo, convoca íntimamente” (Miller, 22). En otras palabras, señala el proceso por el cual el sujeto se ubica en el mundo y establece una relación consigo mismo y con los otros a partir de palabras y discursos, aun cuando estos son todo lo que él no es. Siguiendo la metáfora utilizada en este artículo, podemos afirmar que la sutura del sujeto es equiparable a la función del número cero: hacer presente con un trazo y un símbolo numérico lo que no está incluido en el conjunto de los números.

lenguaje, las relaciones de sentido que nuestros pares vinculan y expresan con las palabras resultan tan constituyentes como nuestros deseos y necesidades. Cada uno de nosotros se convierte en algo a lo que se le ha vinculado una serie de significados originados en múltiples relaciones con el mundo y que, aun así, podemos seguir llamando *yo*. Visto así, lo que llamamos sujeto es un efecto del lenguaje y nace en el proceso de enfrentarnos constantemente a la alteridad que representan los otros y el lenguaje.

el yo humano es el otro, y al comienzo el sujeto está más cerca de la forma del otro que del surgimiento de su propia tendencia. En el origen él es una colección incoherente de deseos —este es el verdadero sentido de la expresión cuerpo fragmentado— y la primera síntesis del ego es esencialmente alter ego, está alienada. (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan 3* 61)

¿Cómo puede ser pensado todo lo anterior en una novela como *La ciudad ausente*? Podremos reconocer que el sujeto es un significante si al intentar interpretar una de estas instancias en las que aparece el sujeto la interpretación que ofrecemos se presenta como una posible entre muchas más y mantiene vigente, para los lectores, la posibilidad de seguir representando otra cosa. De esta manera, al hablar de sujeto en *La ciudad ausente*, debemos asumir que se trata de un sentido que hemos asociado con un personaje, en ocasiones una voz narradora o un sujeto de la enunciación y que, aunque nos permite afirmar que, en la narración, se habla de alguien y que alguien nos habla, es una figura confusa y remite siempre a algo o alguien más.

Vale aclarar también que, como hemos dicho, en esta novela se pone en juego la posición del sujeto como observador. Las constantes referencias a lo imaginado, lo recordado y lo observado; a las pantallas, exhibiciones y cámaras de seguridad, y a esculturas, pinturas, fotografías y otras representaciones visuales señalan una fuerte presencia de la imagen que, en todo momento, mantiene una relación con alguien que observa. Esta relación hace que, como lo afirma Lacan, el mundo de lo imaginado y lo visto esté siempre atravesado por el lenguaje: “la relación simbólica define la posición del sujeto como observador. La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completitud, de aproximación de lo imaginario” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan 1*, 214). En otras palabras, lo visto se presenta como algo que excede la visión, algo sobre lo cual se imprime un punto de vista. Ese punto de vista, al tiempo, nos hace parte del mundo visto. Es un

sentido que nos obliga a pensarnos como algo que está frente a lo observado y que organiza aquello que observa, pero que también, desde otro punto, podría ser parte de la imagen observada.

No soy simplemente ese ser punctiforme que determina su ubicación en el punto geométral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro.

Lo que es luz me mira y, gracias a esta luz, en el fondo de mi ojo algo se pinta —que no es simplemente la relación construida, el objeto sobre el cual el filósofo se demora— sino impresión, chorro que mana de una superficie que no está para mí, de antemano, situada en su distancia. Esto hace intervenir lo que está elidido en la relación geométral —la profundidad de campo, con todo lo que presenta de ambiguo, de variable, de no dominado por mí en absoluto. Ella es más bien la que se apodera de mí, la que me solicita a cada instante, y hace del paisaje algo diferente de una perspectiva, algo diferente de lo que llamé el cuadro. (*El seminario de Jacques Lacan 11*, 103)

*La ciudad ausente* nos inserta en esta relación dual del sujeto con el espacio. Veremos más adelante que parte de la resistencia del sujeto se ha volcado sobre la capacidad de ser, al tiempo, personaje en el espacio descrito, narrador que describe ese espacio y sujeto de las oraciones con las que se describe dicho espacio. Se ha puesto en juego en esta novela una relación entre el sujeto y lo visto en la que, a medida que un personaje observa y define lo que ve, se hace explícito un punto de vista y una serie de elementos y figuras en las que queda multiplicado.

Lo anterior tiene que ver con las relaciones complejas que la novela establece entre lo textual y lo visual. Aquí nos puede ser útil un concepto desarrollado por W. J. T. Mitchell en su libro *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*, y que vincula la noción de *sutura* lacaniana que mencionábamos más arriba con el campo de la interacción entre imagen y palabra. En términos de Mitchell:

Utilizaré la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la «imagen/texto» como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. «Imagen-texto», con un guion, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal. (*Teoría de la imagen* 84)

El concepto de *imagentexto*, que designa obras o textos compuestos, en los cuales lo verbal y lo visual están ambos físicamente presentes y mantienen relaciones cercanas de diversa índole (podríamos citar, por ejemplo, la novela gráfica, los libros ilustrados o iluminados,

las caricaturas, entre otros), no es pertinente para el análisis de esta novela, en la que la dimensión visual nunca está literalmente presente. En cambio, el concepto de *imagen/texto*, en el cual la barra diagonal señala a la vez una relación y una ruptura problemática entre lo visual y lo textual en una obra, va a resultar provechoso para nuestra reflexión. Tal relación y ruptura se podría ilustrar con, por ejemplo, una pintura no figurativa que lleva un título descriptivo. Puede referir también al tipo de relaciones que encontramos en narraciones en las que, en lugar de un despliegue temporal de eventos, somos llamados a construir una serie de imágenes mentales, o en las que algunas historias son convertidas en objetos y espacios experimentados visualmente por los personajes, pero descritos verbalmente para el lector. Ya exploraremos más adelante los problemas y las tensiones que se presentan entre imagen y palabra al asumir que una descripción, por ejemplo, funciona según la modalidad imagen/texto.

Este concepto, además, es acompañado por una reformulación de la idea de sutura lacaniana de la que hablamos atrás. Para Mitchell, la *sutura* expresa “la figura de un campo heterogéneo de (auto)representaciones y el proceso mediante el cual sus disyunciones quedan al mismo tiempo ocultadas y reveladas” (*Teoría de la imagen* 86). El campo al que se refiere Mitchell puede ser pensado como esa cadena de significantes en la que se inserta el sujeto (cadena que refiere a una juntura de lo imaginario y lo simbólico o, en otros términos, de la palabra y la imagen en el proceso de significación que lleva a cabo el sujeto). Dicho campo también puede ser pensado como la representación en la que los aspectos visuales y verbales establecen una ruptura problemática que queda ocultada y señalada para el lector.

Gracias a que no tenemos imágenes insertadas físicamente en la novela, un concepto que nos puede ser útil para nombrar este tipo de representación que encarna una relación imagen/texto es el de *iconotexto* propuesto por Luz Aurora Pimentel. Por *iconotexto* Pimentel entiende una representación en la que

no solo la representación visual es leída/escrita —de hecho *descrita*— como texto, sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico —de hecho, una suerte de *incremento icónico*—, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto. (Pimentel, *Constelaciones I* 309)

La idea de un texto en el que lo visual y lo verbal no se pueden separar, de un texto en el que aspectos verbales parecen ser puestos al servicio de formas de significación icónicas (más adelante veremos que esta relación de subordinación resulta problemática), es lo que nos permite afirmar que en una novela como *La ciudad ausente* se ha construido una representación en la que existe una relación imagen/texto. Lo visual y lo verbal no pueden ser tratados como aspectos de representaciones diferentes en el proceso de interpretación de las historias, por el contrario, el estudio de cómo se han puesto en juego para llamar al lector a imaginar lo descrito será lo que nos ayude a cumplir con el objetivo principal de esta investigación.

Con estas aclaraciones en mente abordaremos la hipótesis que hemos formulado: *La ciudad ausente* es un ejercicio narrativo que pretende restituir al sujeto su forma de significante suturado al lenguaje para resistir ante la amenaza de quedar fijado como un significado en los discursos del Estado dictatorial. Para hacerlo, nos hemos trazado dos objetivos diferentes que responden a dos preguntas distintas y que se desarrollan en dos capítulos.

En el primero de estos capítulos, preguntándonos quién nos habla y acerca de quién lo hace, mostraremos que en *La ciudad ausente* se han construido sujetos pensados como multiplicidades insertadas en la trama de relatos que se representa en la novela. Estos sujetos se establecen a través de la confusión entre personajes, voces narradoras, nombres, descripciones y todo tipo de elementos que suelen establecer una identidad narrativa. Al hacerlo surgir de esta confusión, la novela propone personajes a los que no podemos nombrar o describir con seguridad, pero que podemos asumir, por momentos, como narradores y espectadores de historias.

En el segundo, abordando la pregunta por lo que aporta un concepto como el de imagen/texto a la interpretación del sujeto que existe tras la novela, expondremos la forma en la que la relación entre el sujeto y el espacio señala la presencia de ese sujeto no identificable del que hablamos. Esto quiere decir que, si abordamos la forma en la que se construye la relación entre personajes, narradores y espacio descrito desde la perspectiva de una relación/ruptura problemática entre lo visual y lo verbal en la novela, podremos dar cuenta de esa multiplicidad que opera como sujeto en la novela.

El sujeto-significante que mostraremos al cumplir con los objetivos anteriores es aquel que ha utilizado Piglia para ofrecer una forma en la que se puede existir por encima de los relatos e historias oficiales que el Estado dictatorial ha impuesto. Al llegar al final de esta investigación, habremos probado que, por encima de la amenaza de quedar fijado y convertido en un significado en un discurso del Estado, en *La ciudad ausente*, el sujeto resiste como un *significante* en medio de la narración, es decir, resiste al ser asumido como una instancia en el proceso de definir el mundo y a sí mismo, aunque no sea reducible a esas definiciones.

Esta interpretación de la novela se ha nutrido de varios estudios previos, que han tratado temas afines al que nos interesa aquí. La obra ha generado lecturas críticas diversas que abordan temas que van desde los vínculos que establece Piglia con las tradiciones literarias, locales o universales (se pueden ver, por ejemplo, las lecturas que hacen Jorge Fornet, en *El escritor y la tradición* [2007], Laura Demaría, en *Argentina-s* [1999], o Ana María Barrencha, en “Inversión del tópico *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Valoración Múltiple: Ricardo Piglia* [2000]), hasta el análisis del uso de símbolos específicos, como la radio o los ciborgs. Sobre este último tema, se pueden consultar, por ejemplo, los aportes de Tom McEnaney (“No transmitter: Clandestine Radio Listening Communities in Ricardo Piglia’s *The Absent City*”, 2015), quien aborda la organización de comunidades clandestinas de resistencia contra el Estado a partir del uso que se le da en la novela a los aparatos de radio, y de J. Andrew Brown (“Cyborgs, Post-Punk, and the Neobaroque: Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*”, 2009), quien analiza la construcción del ciborg como parte de una estética del neobarroco latinoamericano. Además de estas líneas de investigación, pueden llamar la atención del lector los múltiples estudios que se han hecho en torno a la imagen de la ciudad. Son destacables lecturas como las de Marcy Schwartz (*Invenciones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas*, 2010), que propone la ciudad en la novela como un no-lugar; la de Marcel Paz (“*La ciudad ausente* y el signo de la ciudad”, 2008), que busca establecer una serie de relaciones entre la ciudad en la novela y la idea de ciudad letrada de Ángel Rama, o la de Sergio Waisman (“De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, 2003), que establece diferentes vínculos entre la imagen de la ciudad en la novela y la imagen de la ciudad en la tradición literaria argentina.

El problema de entender al sujeto como un significante suturado al lenguaje no es un asunto innovador en la crítica de la obra. El tema que nos proponemos trabajar ya ha sido abordado por otros autores en diferentes ensayos y artículos que ofrecen una interpretación de la novela en la que muestran el lenguaje y la narración como espacios de resistencia contra el discurso rígido y lleno de definiciones estables que el Estado ostenta en la historia. Uno de los críticos más citados en este trabajo será Idelber Avelar, quien en sus diferentes lecturas de la novela ha llamado la atención sobre el vínculo que existe entre *La ciudad ausente* y el proceso de duelo vivido por los habitantes de Argentina, posterior a la dictadura militar argentina conocida como el Proceso de reorganización. Para Avelar, en el capítulo 4 de su libro *Alegorías de la derrota* (2000), “Duelo y narrabilidad: un cyberpolicial en la ciudad de los muertos”, se puede leer en la novela una restitución del vínculo entre narración y duelo que ha quedado amenazado por el mandato de olvido que el Estado dictatorial impone. El responsable de restablecer ese vínculo es Junior, quien recorre la ciudad leyendo los relatos de aquellos que se encuentran amenazados por el Estado.

La misión de Junior en *La ciudad ausente* implica la preservación de la posibilidad de que personajes como estos [exiliados y extranjeros que proponen estudios acerca de la prefiguración de Hitler en la obra de Kafka y de la imagen de Hitler como una culminación del proyecto de Heidegger] sigan narrando sus historias. Su tarea sherlockiana es seguir las pistas hacia la máquina utópica de Macedonio, ahora ya forzada a la clandestinidad en una ciudad en que el arte del relato se encuentra amenazado. En el proceso, Junior da con una de las historias puestas en circulación por la máquina, un testimonio que cuenta la vida y muerte del primer anarquista argentino. Abundan aquí las imágenes de violencia contra la clase trabajadora: cementerios clandestinos, calaveras, esqueletos, los restos de las derrotas pasadas. “Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (39). Los relatos se le aparecen a Junior como emblemas, criptas de su esfuerzo por interpretar la máquina de Macedonio. La “ciudad ausente” del título comienza a vislumbrarse como ciudad de los muertos, en la que algunas calaveras han sobrevivido como jeroglíficos alegóricos. (Avelar, *Alegorías de la derrota* 154-155)

El arte de narrar, desde esta lectura, da forma a los sujetos que atraviesan la novela y el recorrido por estas narraciones es lo que permite rastrear una posibilidad de rescate o restitución de los personajes. Aunque en este análisis, a diferencia de Avelar, mantendremos separadas las nociones de sujeto y personaje, llegaremos a un punto similar. Los sujetos que logran resistir el control y la vigilancia del Estado lo hacen porque narran historias. La narración, como veremos, se convierte en un espacio en el que el sujeto es un

foco de significaciones y no un significado estable y único. No obstante, como veremos en los capítulos siguientes, nos debemos separar de algunos aspectos de las lecturas de Avelar que dificultan la comprensión del Estado como máquina de formar e imponer identidades fijas.

Mucho más cercana a nuestro planteamiento es la lectura propuesta por Alejandra Jaramillo en su ensayo titulado “Subjetividades urbanas: entre la espacialidad y el significado. Ricardo Piglia y la subjetividad demencial” (*Disidencias*, 2013), en la que afirma:

La simulación como construcción de sentido vacío se constituye en la manera de hacer una existencia que no tiene a la larga, ningún nodo original, sino más bien una creación constante de significantes en la que el ser es por negación y por experiencia potente del deshacerse en el hacerse. En ese movimiento, la ciudad y el sujeto se convierten para Piglia en el terreno propicio para postular una teoría del lenguaje que incorpora el poder y el sujeto como variables [...].

*La ciudad ausente* postula una visión del poder demencial, una búsqueda de control que comprime la realidad hasta hacerse un panóptico y, sin embargo, la novela misma nos muestra la imposibilidad efectiva de dicho control. Muestra cómo se abren espacios diversos de resistencia donde el sujeto nunca puede ser comprendido por la racionalidad del control, es decir, la verdad. (296)

Este sujeto que escapa a ese panóptico controlado por el Estado es precisamente el que nos proponemos rastrear en nuestra lectura. Lo que buscamos en las páginas siguientes es mostrar cómo la pregunta por el quién del relato y los conceptos de *iconotexto* e *imagen/texto* nos ayudan a ver ese proceso de creación de significantes. Esperamos mostrar, con el análisis de ciertos pasajes y de ciertos personajes de la novela, que en la narración se ha dado ese movimiento de deshacerse en el hacerse o, como lo veremos, ese movimiento por el cual, al narrar, los personajes se multiplican y diseminan por todos los relatos convirtiéndose en lo que no son. Nuestro análisis propone rastrear la forma en la que se construyó ese movimiento y mostrar las diferentes instancias en las que, desde la narración y el lenguaje, se nos propone una forma de ser que existe en la multiplicación de roles e identidades en la narración. Esperamos con esta investigación sumarnos a esta línea que ve en *La ciudad ausente* una puesta en escena del sujeto como significante para resistir al Estado que intenta controlarlo fijándolo y estableciendo una verdad acerca de él. Nuestro aporte a esta línea, según pretendemos, será ofrecer una interpretación de ese movimiento

en pasajes particularmente representativos de esta novela para finalmente afirmar que en *La ciudad ausente* se pone en escena una lectura del sujeto como significante en la narración.

Por último, aunque no menos importante, este aporte pretende también llamar la atención sobre un problema en el cual usualmente cae la crítica hecha a la novela. En su intento por presentar los temas desarrollados en esta narración, la crítica olvida mostrarnos cómo funciona la novela de Piglia, un aspecto fundamental si tenemos en cuenta que algunos diálogos en ella nos recuerdan constantemente que funcionar y ser están puestos en juego en esta obra (“—¿Qué es ser una máquina? —preguntó el doctor Arana—. —Nada —dijo ella—. Una máquina no es; una máquina funciona” [*La ciudad ausente* 61]<sup>2</sup>). Las diferentes instancias desde las cuales se puede pensar a un sujeto en una narración (personajes, narradores, voces de la enunciación, sujetos acerca de los cuales se predica algo en una oración, sujetos que son objeto de una descripción, etc.) han sido puestas en juego en la novela para retratar ese ejercicio del deshacerse en el hacerse del que habla Jaramillo. No obstante, no basta con reconocerlo pues, poco a poco, la repetición de esta frase en otros textos críticos ha ido reemplazando la lectura de la novela, ejercicio que, finalmente, es el que busca la obra. Nuestra preocupación es no apartarnos de la narración para construir una red de temas que atraviesan la obra de Piglia, como Jorge Fornet y otros críticos lo hacen, es intentar mostrar el desarrollo del tema del sujeto como significante a partir también de la lectura de la forma en la que está funcionando la narración.

Aunque no tratan, propiamente dicho, el tema del sujeto como significante, otros artículos que el lector puede consultar en los que existe una relación con el tema a trabajar son “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial” (2008) de Gabriel Rovira, en el que se trabaja la construcción de la ciudad como resultado de las experiencias de lectura de los habitantes; “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's *La ciudad ausente*” (1995), de Eva-Lynn Jagoe, en el que se aborda el tema de la feminidad y la imagen de la máquina de Macedonio como objeto del deseo que permite la liberación de la ciudad; o el conjunto de artículos que trabajan el tema del trauma y la memoria en la novela, entre los que se pueden mencionar “Time and Trauma in Ricardo Piglia's *The Absent City*”, de Henry James Morello; “Ricardo Piglia's *The Absent City*:

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la novela han sido tomadas de la edición de Debolsillo (2017).

Oppressed Memories Unearthed”, de Irene Whirshing, o el capítulo 2 del libro *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, de Jorgelina Corbatta. Otros análisis más afines a nuestro estudio serán revisados a lo largo de los dos capítulos de esta investigación. Confiamos en que esta breve revisión de la crítica y el listado de referencias bibliográficas sirvan de guía para futuros lectores de la obra.

## Capítulo 1. El sujeto en la trama de relatos

Nos hemos planteado mostrar de qué manera en *La ciudad ausente* se propone a un sujeto que, como Lacan afirmaba, es un significante suturado al lenguaje y cómo esta propuesta de sujeto surge en oposición a las pretensiones de control del Estado dictatorial, que convierte a este sujeto en un significado, una identidad fija o un estereotipo. Nuestro objetivo en este capítulo es mostrar que este sujeto aparece al interior de una trama de relatos —trama que es la novela misma— y que surge como una construcción en nuestra lectura a partir de la mezcla de voces, roles e identidades narrativas. Lo que hemos llamado “sujeto” se presenta como aquello que nos permite afirmar que alguien nos habla acerca de alguien, sin que podamos identificarlo con claridad.

Al hablar de una trama de relatos, aclaremos, nos referimos a que la novela representa el mundo como un espacio construido con narraciones y por el que circulan estas mismas. En la entrevista titulada “Una trama de relatos” (*Crítica y ficción*), Piglia afirma que la sociedad puede ser vista como: “una trama de relatos, un conjunto de historias y ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato” (*Crítica y ficción* 33). Aunque las historias que componen esta novela recrean experiencias personales y privadas, y en ocasiones son leídas en soledad por los personajes, *La ciudad ausente* representa este movimiento social del relato. Su argumento se presenta como una investigación periodística en la que debemos seguir a Junior, el principal lector y escucha de las historias de la máquina y de las historias acerca de ella. A partir de diferentes versiones de la misma historia, reconstruimos el relato

de la creación de la máquina de Macedonio y conocemos a los diferentes personajes involucrados en él. Incluso, el contexto histórico y político se nos presenta como una serie de relatos que los personajes se cuentan unos a otros. Eva y Juan Domingo Perón, el ingeniero Ronald Richter o la cantante Ada Eva María Phalcon (Ada Falcón) circulan como relatos en conversaciones de un bar o como fragmentos de monólogos caóticos. El pasado es convertido en relatos que ciertos personajes comentan en la novela y que pasan a formar parte de la trama social de relatos representada en la obra, junto a historias gauchescas o ficciones distópicas.

Esta trama de relatos abarca también los homenajes, citas ocultas y pastiches que dan forma a la novela. Los relatos y cartas de Macedonio, Poe, Joyce, Arlt, Borges e incluso del mismo Piglia<sup>3</sup>, entre otros, han sido convertidos en parte del mundo que habitan los personajes de *La ciudad ausente*, y su forma influye directamente en el manejo que tiene Piglia de la narración. Así, cuando decimos que la novela toma la forma de una trama de relatos desde la cual surge el sujeto, lo hacemos pensando en este cruce de ficciones que dan forma al argumento y a la estructura de la novela. En dicho cruce aparece el sujeto una vez que comprendemos que los personajes son construcciones que deliberadamente remiten a otros y que su propósito no es solo funcionar como representación de una persona, sino como significantes en medio de las narraciones, instancias que permiten que la comunicación narrativa se mantenga viva.

La distinción que hemos hecho entre sujeto y personaje requiere que introduzcamos brevemente una discusión que será recurrente en este capítulo: ¿dónde se encuentra el sujeto en un texto narrativo? Hemos, con Pimentel, señalado en la introducción que la identidad narrativa “se va construyendo en ese espacio fluido del relato que solo se cumple en el tiempo y en la constante transformación” (Pimentel, *Constelaciones I* 100). Hemos dicho también que su presencia es posible gracias a un elemento como el nombre propio, en torno del cual “se imantan los diversos atributos, acciones, transformaciones, incluso actos

---

<sup>3</sup> Señalemos, por ejemplo, que el capítulo 2 de la sección “El encuentro”, en el que se relata la visita de Junior a Lucía Joyce es, salvo por algunos ajustes, una reproducción del cuento “Agua florida” que Piglia publicó en el número 10 de la revista *Crisis* en febrero de 1974. Con variaciones en el lugar y momento en los que se desarrollan los hechos, otro relato del autor, “Encuentro en Saint-Nazaire”, publicado por primera vez en 1988 como parte del libro *Prisión perpetua*, es transformado en “Stephen Stevensen”, el primer cuento de la máquina.

paradójicos que pudieran atentar contra esa identidad” (101). Esta identidad narrativa está construida sobre lo que Pimentel llama el “quién del relato”, lo que, de acuerdo con ella, se constituye en una serie de relaciones sujeto<sup>4</sup>-objeto entre narrador y personajes.

En territorios del relato el *quién* no solo remite al personaje sino que se escinde entre ‘¿quién narra?’ y ‘¿quién es narrado?’, estableciendo con ello una problemática relación reversible sujeto-objeto en el corazón mismo de ese quién. Por principio de cuentas, un *yo*, virtual en todo acto de enunciación, se instituye como *el sujeto* del acto de la narración, mientras que el *quién* de la historia se configura como el *objeto* del acto de la narración de ese *yo* potencial que narra. (104)

Esta escisión del “quién” del relato —y con ella la relación sujeto-objeto en la que se insertan el narrador y los personajes— ha sido materia de experimentación a lo largo de la novela. No solo existen múltiples narradores en primera y tercera persona que, como lo advierte Pimentel, ponen en juego diferentes relaciones entre esos sujetos y objetos del relato<sup>5</sup>; también se plantean formas de complejizar esta relación que parten del diálogo intertextual que se establece entre los personajes de la novela y las narraciones citadas o mencionadas; de las descripciones, cuyo uso en el relato vincula a diferentes personajes, y de la reproducción permanente de los actos de leer y narrar que, como en una muñeca rusa, reproducen personajes que se enmascaran como narradores de las vidas de otros personajes, que también usan las máscaras de narradores. Así, en el centro de la discusión en torno a qué llamamos el *quién* del relato en *La ciudad ausente* se encuentran las relaciones entre

---

<sup>4</sup> Aunque hemos reservado el término *sujeto* para hablar del significante lacaniano, nos vemos guiados por la autora a considerar voces narradoras y personajes del relato como sujetos. Para mantener la distinción clara, tengamos presente que los sujetos de los que habla Pimentel son dos elementos de la narración, narrador y personajes, que al interactuar entre ellos constituyen el fenómeno que ella designa como identidad narrativa. El sujeto lacaniano, por otro lado, es un producto de la construcción de sentido en la narración, y no solo queda determinado por la interacción entre un personaje y un narrador, sino también por las relaciones entre las diferentes identidades narrativas constituidas en el relato y por las relaciones entre el espacio descrito, las citas —ocultas o no— y los discursos que dan forma a la novela.

<sup>5</sup> En el capítulo de *Constelaciones I* titulado “La multiplicidad del sujeto”, la autora señala, por ejemplo, que en el caso de la narración en tercera persona “el sujeto de la narración se funde y confunde con su objeto, *subjetivándolo*” o “cuando se da el fenómeno de la narración focalizada, especialmente en el monólogo narrado, la fusión de voces ya no permite un deslinde tan claro entre sujeto y objeto”, pues “el sujeto del relato está, no en la enunciación narrativa, sino en la representación de la interioridad de un personaje, desde su propia perspectiva, y no la del narrador, convirtiendo al personaje focal en sujeto, sin perder por ello su relación potencial de objeto con respecto al narrador y, por lo tanto, a la posibilidad de ser visto desde afuera” (104-105). En el caso de la narración en primera persona, “el *yo-que-narra* es el sujeto de la enunciación; el *yo-narrado*, el objeto de su propio acto narrativo: dos *yos*; no solo dos sujetos en relación inestable de sujeto-objeto, sino dos funciones, una vocal, otra diegética” (105). Agrega también que “en narración en primera persona, el dinamismo del *yo*, ya sea como sujeto o como objeto, puede llegar a ser vertiginoso, porque el *yo-que-narra* puede situar a su *yo-narrado* en distintos puntos temporales, multiplicando la subjetividad incesantemente y, por ende, las perspectivas” (106).

los personajes y los fenómenos intertextuales y descriptivos que se producen en la narración.

Con esto en mente, demostremos pues que la confusión entre voces narradoras y personajes en la novela tiene como objetivo permitir que surja el sujeto que es producto de la narración y un acto de resistencia ante la transformación en significado pretendida por el Estado dictatorial. Para hacerlo, hemos dividido en tres partes el capítulo: mostraremos cuáles son las características de la amenaza del Estado, qué herramientas han sido utilizadas para hacer que el sujeto surja en la narración y de qué manera estas herramientas se usan para dar forma a un sujeto en constante movimiento que, en el monólogo que cierra la novela, burla la amenaza del estado desplazándose entre personajes e historias que lo componen.

### 1.1. El poder político como una amenaza

En esta novela seguimos el recorrido de Junior desde la ciudad de Buenos Aires hasta la isla de Santa Marta, un recorrido que nos acerca poco a poco a la historia de la construcción de la máquina de Macedonio y a las razones por las cuales el Estado quiere desactivarla. En el centro de este recorrido se da el encuentro entre Junior y Julia Gandini, personaje femenino que, para críticos como Jorgelina Corbatta, “representa la figura de la postdictadura por excelencia y en cuyo discurso Piglia parodia la retórica culpable y de automortificación de la izquierda arrepentida” (Corbatta, 57). Si bien creemos que parodia y arrepentimiento son elementos presentes en el pasaje del encuentro con Julia, pretendemos mostrar con ella no una figura de la postdictadura sino los efectos de la dictadura militar sobre un personaje particular. Este pasaje ilustra también las características de la amenaza que representa el Estado dictatorial para los personajes y lo hace a partir de una metáfora construida en medio de una conversación entre varios personajes y de la intervención de un grupo de policías hacia el final de la escena. Nos proponemos también hacer explícitas estas características.

En primer lugar, es preciso aclarar que en la novela existen personajes y espacios cuya presencia representa y materializa dicho Estado en el mundo textual. Junto a ellas aparecen también relatos y conversaciones entre los personajes que hacen visibles las consecuencias de la acción de ese Estado sobre la ciudadanía y que reflexionan sobre las características de dicha institución. El Museo, los pozos llenos de cadáveres, la Clínica de Arana, el doctor Arana, el comisario Leopoldo Lugones (hijo) o los militares y policías que permanecen anónimos en los relatos son algunas de estas representaciones que materializan al Estado y conversaciones como la que analizaremos son las encargadas de ofrecer reflexiones que hacen los personajes acerca de él. En segundo lugar, debemos aclarar también que estas representaciones del Estado son construidas en una narración que adopta la perspectiva de los personajes oprimidos. Esto implica que, aunque podamos leer una amenaza de ser capturado como significado en un discurso, esa posible captura se encuentra mediada por el punto de vista de los personajes oprimidos. Si podemos hablar de una amenaza, y no de una captura, es precisamente porque al hablar o narrar los personajes escapan a dicha captura. Con esto en mente, analicemos las dos formas en las que el pasaje nos da cuenta de las características del Estado.

Antes del encuentro entre Junior y Julia, Junior espera en un bar en el que un grupo de personajes anónimos mantienen la siguiente conversación:

—El que tiene poder, si tiene poder, quiere que lo miren.

—Porque la política es un espejo —dijo el otro—. Caras y caras que aparecen y se miran y se pierden y son sustituidas por otras que aparecen y se miran y se pierden.

—Se traga las caras —dijo el que había hablado primero.

—Pero el espejo siempre está ahí —dijo el otro, y metió la cabeza entre los brazos apoyados en el mostrador—. Dame otro chopo. ¿Quiere otro, socio? —le dijo a Junior.

—No, ya está —dijo Junior, y en ese momento vio aparecer a la chica y la reconoció inmediatamente. Venía por el fondo del andén y enseguida le sonrió.

—Ahora —dijo el cajero—, la verdad es que un espejo es una televisión.

—Exacto —dijo el otro—. Un espejo que se guarda las caras.

—Las tiene todas adentro y cuando uno se mira ve la cara de otro.

—Eso es lo lindo —dijo el cajero y se quedó pensativo.

—Me voy —dijo Junior, y dejó plata en el mostrador—. Una vuelta para todos. (*La ciudad ausente* 80-81)

La metáfora que formulan convierte la política en un espejo, un aparato reflector en el que los rostros se observan y se pierden *ad infinitum*, y el espejo en un televisor, una pantalla en la que al observar el rostro propio se observa el rostro de alguien más. Con ella, los personajes nos muestran un poder político que, en primer lugar, se encuentra caracterizado por su capacidad para hacer vivir a los personajes como otros o, en otras palabras, para imponer identidades falsas a los ciudadanos. El uso del espejo y el problema de verse en el rostro de alguien más recuerda las ideas de Lacan acerca de las primeras manifestaciones del yo formuladas en la teoría del estadio del espejo.

Insisto en este punto en mi teoría del estadio del espejo: la sola visión de la forma total del cuerpo humano brinda al sujeto un dominio imaginario de su cuerpo, prematuro respecto al dominio real. [...]

Es esta la aventura imaginaria por la cual el hombre, por vez primera, experimenta que él se ve, se refleja y se concibe como distinto, otro de lo que él es: dimensión esencial de lo humano, que estructura el conjunto de su vida fantasmática. (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan I* 128)

La imagen del espejo permite al sujeto un dominio de sí mismo y, por lo tanto, tiene un carácter formador. Es decir, al observar su imagen, el niño experimenta su cuerpo como una totalidad que se mueve cuando él lo hace, así él no controle sus movimientos y esa totalidad se encuentre fuera de él. Vista así, la imagen del espejo es una alteridad definitoria, una entidad diferente que, sin embargo, determina lo que el niño es. Si leemos la metáfora de la política como un espejo atendiendo a las ideas de Lacan, parecería que los personajes que hablan señalan al poder político como un artefacto que provoca un proceso de identificación con la imagen de alguien más. Esto explica, entre otras cosas, la actitud de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires en la novela, incluidos aquellos que formulan la metáfora. Unas líneas antes del pasaje citado, Junior nota una extraña familiaridad en los hombres del bar que podemos entender como un efecto de esa identificación problemática que propicia el Estado. “Un tipo le habló [a Junior] como si lo conociera de toda la vida. Algo había pasado con el sentido de la realidad. El tipo hablaba con su hermano, pero no había ningún hermano” (*La ciudad ausente* 80). Ese sentido de la realidad perdido sugiere que dicha capacidad para provocar una identificación con otros afecta a los personajes que participan de la conversación. Su forma de actuar, que a los ojos de Junior parece mostrarlos como personajes que son y no son los que dicen ser, los transforma en víctimas

de un Estado cuya primera característica es la que hemos descrito. No obstante, la acción de mantener una conversación es ya una manera de desestabilizar esa transformación y de eludir la identidad que el Estado ha impuesto sobre ellos, volveremos sobre este aspecto más adelante.

Una segunda característica del poder político que nos muestra esta metáfora es que puede ser contemplado como un almacén de identidades. Al encadenar la imagen de la política como un espejo a la imagen de un televisor que se guarda las caras, los hombres del bar exponen una idea que se desarrolla a lo largo de toda la novela: el Estado es una máquina de acumular las historias de los ciudadanos. Páginas más adelante, durante el encuentro con Russo, este personaje comenta algo que da sentido a esta característica: “el Estado —dice Russo— conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias que narran el Presidente de la República y sus ministros. La tortura es la culminación de esa aspiración al saber, el grado máximo de la inteligencia institucional” (*La ciudad ausente* 128). Al igual que el espejo de la metáfora, el Estado y sus estrategias de control y tortura son vistos como partes de un aparato para recolectar y almacenar historias personales. Si la narración de los hechos de la vida de una persona puede ser asociada con una identidad narrativa y el rostro de esa persona se puede leer como un símbolo de esta identidad, entonces decir que la política es un espejo que captura y proyecta rostros es sugerir que el Estado aspira a conocer y almacenar las identidades de los ciudadanos. No obstante, cabe resaltar que lo que el espejo se traga son los rostros y no las figuras completas. Esto, como veremos mejor en la sección 2.1 y en el análisis propuesto del espacio del Museo, nos invita a pensar en esas historias como fragmentos de los personajes, partes aisladas que incluso siendo representativas no son equivalentes a ellos. Esta idea además nos permite leer con claridad por qué ese proceso de identificación problemática es una amenaza: almacenar un rostro y comprenderlo como un fragmento representativo es equivalente a convertir a un sujeto en una definición, un significado que no da cuenta de la totalidad del sujeto, aun si lo representa.

La crítica ha usado de manera recurrente esta característica del poder político para hablar de la construcción del Estado en los textos de Piglia. Juan Cristóbal Castro e Idelber Avelar señalan, por ejemplo, que la captura de estas narraciones puede ser equiparable a la idea de

un catálogo o un archivo burocrático. Para Castro, este archivo es asociado con el inconsciente freudiano y, como una manera de oponerse a él, aparece la máquina de Macedonio.

Me interesa pensar el poder del archivo como autoridad e institución que guarda y preserva la memoria de un colectivo. Si bien su lógica organizacional trata de ordenar el pasado de una comunidad, no quiere decir por ello que no [sic] sea inmune al error y al desvío: documentos que se traspapelan y se pierden, accidentes, desencuentros y otros errores por el estilo. Por el contrario, como sucede con el inconsciente freudiano, en muchas ocasiones este puede ser fundamental para su constitución. De igual modo, al seguir el principio de acumulación, puede guardar cosas que no tenía previsto y crear dentro de sí una especie de recuerdo alterno, distinto a la configuración que ordena los materiales.

Incluso, yo iría más allá: a veces podría pensarse que el verdadero archivo del pasado podría estar en el espacio que no guarda el archivo oficial, fiel más a la razón administrativa que a los eventos reales, y que reaparece de pronto en formas no previstas, en eso que Derrida mismo llama el espectro. [...]

En este sentido, la isla y la máquina de Macedonio serían una especie de contra-archivo. Encarnan un lugar donde efectivamente se guardan las memorias, pero bajo otra lógica y con materiales desechados. Si en el archivo burocrático del Estado moderno se recopila la información de acuerdo a principios historicistas y contextuales, bajo figuras binarias y una concepción de la lengua cronológica, en la isla el pasado reaparece continuamente en el presente y se confunde cíclicamente. (330)

En una postura similar, y extendiendo la metáfora al conjunto de novelas y cuentos que forman la obra de Piglia, Avelar señala:

La modernidad sería el momento en el que la memoria del sujeto no es más que una cita en la inmensa biblioteca del burócrata estatal: memoria que deviene impersonal, impura, sucia, hecha de citas. Una de las hipótesis subyacentes en los textos de Ricardo Piglia es la de que si la memoria moderna se ha vuelto catálogo de la máquina paranoide del Estado, quizá se pueda inventar una resistencia a partir del olvido. (“Alegorías de lo apócrifo” 211)

En ambas posturas la metáfora del archivo no explora a cabalidad las consecuencias de formular al Estado como una institución formadora de identidades. Las dos lecturas abordan el problema del archivo no como una amenaza al sujeto, sino como una institución de la que se alimenta una memoria colectiva y a la cual hay que oponerse. La idea de Castro de que el archivo se presenta como un inconsciente freudiano que acumula materiales que provienen del tejido social podría llevarnos a pensar en que este archivo define las identidades de los personajes; sin embargo, se omite el proceso a través del cual ese archivo colectivo transforma las narraciones que los personajes hacen de sí mismos, sus

identidades. Si se toma en cuenta el papel formador de la imagen que Lacan advertía en su teoría del estadio del espejo y que hemos retomado en la metáfora de la política como espejo, podremos entender mejor por qué la lógica burocrática que, de acuerdo con Castro, subyace a la idea del archivo en la novela es en realidad una amenaza para el sujeto. Es decir, podremos entender que la acumulación de historias es perjudicial porque estas son proyectadas e impuestas a los habitantes como identidades enajenantes. Si tomamos en cuenta este proceso, podremos también aclarar que al pensar en la máquina de Macedonio como un contra-archivo debemos pensar que se trata de un aparato de transformación constante y no de un almacén que conserva bajo una única lógica, distinta a la del Estado, las mismas historias que el Estado pretende acumular. La máquina y su interminable proceso de narración resiste al archivo burocrático porque está constantemente reformulando las historias que, como sugiere el monólogo final de la novela y veremos, también vienen del archivo estatal.

Por otro lado, aunque podemos ver, siguiendo a Avelar, cierta amenaza en la idea de que el Estado es una biblioteca burocrática al interior de la cual los recuerdos devienen impersonales e impuros, esta comparación parece omitir que todo recuerdo es en cierta medida una construcción que no se puede pensar “pura”, “limpia” o “carente de citas”. Al pensar en el recuerdo como una construcción que en la Modernidad ha devenido impersonal, impura, sucia o hecha de citas, Avelar parece sugerirnos que los recuerdos pudieron en algún momento ser personales, entendiendo personal como una construcción individual del sujeto. Esto no necesariamente es así. Paul Ricœur, por ejemplo, señala la estrecha relación entre la memoria y el acto de la narración, una relación que termina por poner en entredicho la idea de una memoria personal, en el sentido anteriormente señalado.

Ahora bien, el juego de lenguaje en el que se lleva a cabo esa exteriorización [de los recuerdos y traumas], esa ex-presión, es de carácter narrativo: el relato y los síntomas, hablando propiamente, se cuentan, así como las restantes historias vitales. No obstante, esa mediación lingüística no puede inscribirse en un proceso de derivación de una conciencia originalmente privada. De entrada, es de naturaleza social y pública. Antes de ser elevada al rango de relato literario o histórico, la narración se practica primero en la conversación ordinaria en el marco de un intercambio recíproco. Además, la lengua en la que se expresa también es, de entrada, común. Finalmente, nuestra relación con el relato consiste, en primer lugar, en escucharlo: nos cuentan historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y *a fortiori* de la de contarnos a nosotros mismos. Esta mediación lingüística y narrativa requiere que se lleve a cabo una corrección importante de la tesis de la

primacía de la memoria individual. Al parecer ha de cuestionarse la ecuación que existe entre la conciencia, en el sentido fuerte de “conciencia individual”, y la memoria. (*La lectura del tiempo pasado* 20)

Los argumentos que ofrece Ricœur son suficientes para sospechar que la memoria y los recuerdos son una construcción colectiva. Si estos se elaboran a través del lenguaje y de las narraciones, podemos señalar que, lejos de pensar el recuerdo como algo que alguna vez fue personal o puro y ha devenido impersonal e impuro, lo que almacenaría esa biblioteca burocrática propuesta por Avelar ha sido siempre un contenido colectivo, un contenido que podemos pensar como personal, en un sentido diferente al de persona individual, y que también está hecho de citas y en cierta medida resulta impuro. Por lo tanto, si la amenaza es que la memoria del sujeto se convierta en una construcción impersonal, entendiendo personal como individual, esta no tendría mucho sentido.

Por otro lado, al igual que Castro, Avelar no parece señalar adecuadamente cómo esa biblioteca burocrática puede transformarse en una amenaza a la identidad de los personajes, es decir, cómo al convertir la historia personal en datos de esa biblioteca burocrática, esa historia personal resulta amenazada. Lo que la metáfora de la política como espejo y televisor parece aportar a los análisis propuestos por estos dos críticos es, pues, la capacidad de mostrar que ese almacén burocrático es también un espacio en el que se forman identidades, aunque estas sean subvertidas por los personajes. Lo es porque su función no es solo acumular y construir una lógica única, es también proyectar esta lógica a los habitantes hasta lograr que se identifiquen con historias que no son las suyas y que el Estado formula y controla.

Además de la metáfora que hemos explorado atrás, existe en el pasaje del encuentro con Julia Gandini, como advertimos, una segunda forma con la que se representa al Estado: los policías que intervienen al final de la escena. Una de las razones por las que este encuentro resulta tan importante es porque estos oficiales, junto al doctor Arana y los miembros de su clínica en “Los nudos blancos”, son los únicos personajes utilizados para representar con diálogos directos al Estado dictatorial. Los diálogos en su intervención señalan otro aspecto que la metáfora del espejo no rescataba: el control que se mantiene a través de la definición y verificación de datos. La presencia de estos militares en la escena está marcada por una fuerte ruptura de la forma narrativa que caracterizaba el contacto entre Junior y Julia. Los

militares no intercambian relatos con Junior, definen a sus interlocutores y verifican datos, su intervención está caracterizada por preguntas que buscan recolectar y juzgar información y por descripciones que intentan establecer un criterio de lo que es “real”.

Junior tenía que esperarla en el hotel, le dijo mientras fumaba un cigarrillo, ella iba a traer un contacto. [...] A la mañana lo despertaron los golpes en la puerta; le dijeron que era una requisita de rutina. Julia, que venía con los policías y que quizá lo había entregado, lo miró como si no lo conociera. La vio fumando otra vez de cara a la ventana, como si todavía no se hubiera ido. Los tipos de narcóticos la traían acusada de tráfico y revisaron a fondo la pieza y la ropa de Junior.

—Usted es inglés —dijo el policía.

—Hijo de ingleses —dijo Junior.

—Trabajó en la serie sobre el Museo, en *El Mundo*.

—Trabajo todavía y tengo mis fuentes a disposición. Si quiere llamar al diario.

—Una pregunta de rutina —dijo el comisario—. ¿Quién ganó la guerra?

—Nosotros.

El comisario sonrió. Querían controlar el principio de realidad.

—Gracioso. ¿Nosotros quiénes?

—Los kelpers —dijo Junior.

El comisario lo festejó y se dio vuelta, divertido, hacia uno de sus ayudantes. Después bajó la cabeza y miró a Junior.

—¿Sabe que esta chica es Artículo 22?

—¿Artículo 22?

—Prostitución callejera.

—Por eso vino conmigo —dijo Junior—. Cien dólares la noche.

[...]

—Ella cree en el Ingeniero, pero se trata de una ilusión. El Ingeniero murió hace años, no existe ninguna fábrica, ella es incapaz de aceptar la realidad. Está psicótica —dijo el comisario—. Estuvo internada en el Santa Lucía desde que tiene siete años, es esquizo-anarcoide. Ese hombre no existe, es un médico al que ella llamaba el Ingeniero, no hay nada, solo una clínica. Sueña que se mueve en ese mundo marginal, como una enviada, cuando en realidad es una prostituta que pasa información a la policía.

—Quizá, quizá, quizá —cantó Julia—. Él está ahí —dijo—. Cuando me suelten te voy a llevar. —¿Se da cuenta? Está perfectamente adaptada al mundo exterior, con excepción de

esa idea fija. Nunca desaparecerá, le es indispensable en el equilibrio de su vida. Pero tiene que relacionarse con la realidad, no con la fantasía. Y nosotros estamos para eso. [...] Está en la fase externa de la fantasía, es una adicta que vive huyendo de sí misma. Introyecta sus alucinaciones y debe ser vigilada. —La policía ahora usaba esa jerga lunática, a la vez siquiátrica y militar. De ese modo pensaba contrarrestar los efectos ilusorios de la máquina. Junior recordó las opiniones de su padre sobre los delirios de simulación y pensó que el comisario tenía una cualidad de aislamiento, de perversión, como si por estar allí, solo en la oficina, se hubiera excluido del mundo. (*La ciudad ausente* 84-86).

La intervención de los policías en el pasaje anterior parece, por un lado, ilustrar lo que señalábamos con la metáfora de la política como espejo: el Estado es formador de identidades. Los diálogos de los policías que leemos pueden ser resumidos como afirmaciones que definen a sus interlocutores y una pregunta que intenta mantener un control sobre los sucesos históricos, en este caso, la guerra de las Malvinas. Incluso en la segunda parte del fragmento, en la cual podríamos ver insinuada una posible narración de la historia de Julia —al menos la versión que el Estado quiere contar— utiliza de manera insistente adjetivos que definen al personaje y la califican como una mujer que no se encuentra adaptada a la “realidad”. La escena, en general, parece mostrarnos que la definición es la herramienta con la cual el Estado se relaciona con sus gobernados. La obtención y verificación de datos permite al Estado establecer y mantener un criterio de lo “real”, según anota Junior. Y no solo eso, permite también imponer a los ciudadanos una versión de lo que no son, versión sobre la cual se autoriza el uso de torturas e intervenciones físicas que entran a formar parte de la historia de los personajes. La definición de los habitantes, vista así, se convierte en una herramienta para formular una identidad que es impuesta a los ciudadanos y mantener el control de los relatos que circulan a través de la sociedad. Por todo lo anterior, una tercera característica del Estado en la novela es la de utilizar un discurso cargado de definiciones y datos que además debe ser verificado constantemente. La presencia de estos policías, sin embargo, está marcada por una fuerte ironía, producto de la relación entre los diálogos de estos personajes y los pensamientos de Junior, relación que además señala la naturaleza discursiva de esta amenaza, como mostraremos a continuación.

Hemos dicho que resulta curioso que se reproduzcan diálogos directos de estos policías. Entre otras razones, podemos suponer que esto se lleva a cabo para exponer la naturaleza discursiva del control ejercido por el Estado y para deslegitimar al poder, insertando los

comentarios y opiniones de personajes oprimidos por el Estado junto a las intervenciones de aquellos que representan al Estado. Notemos, por ejemplo, que los diálogos del comisario se encuentran acotados por los pensamientos de Junior. Así, las preguntas que los policías presentan como rutinarias son descritas por Junior como una herramienta para mantener el control; si el Estado utiliza una jerga siquiátrica para justificar la detención de Julia, Junior nos señala que se trata de un plan para contrarrestar los efectos de la máquina.

Esta relación entre los personajes, vista así, muestra una tensión entre dos visiones de lo que sucede en la ciudad y expresa que el control dictatorial del Estado es una ficción más, igual a las que pretenden eliminar. En otras palabras, gracias a las acotaciones de Junior, se construye a los representantes del poder no como “servidores de la verdad” (*La ciudad ausente* 86), sino como partes de una máquina de narrar ficciones que, al igual que la máquina de Macedonio, construye relatos. De esta manera, la narración, adoptando el punto de vista de Junior, ironiza el mensaje que defienden los representantes del Estado y nos orienta a interpretar que, si el Estado controla la “verdad” obligando a los personajes a vivir como otros y verificando con preguntas que se mantenga el orden propuesto por sus representantes, la manera de desautorizarlo es mostrándolo como una máquina de narrar ficciones.

Esta desautorización tiene consecuencias que definen la forma de los relatos en la novela. Nos referimos a la traición a los elementos que dan veracidad al relato y la mezcla de diálogos indirectos libres y diálogos directos que terminan por desdibujar las identidades de los personajes. Señalemos, por ejemplo, para ilustrar la primera consecuencia, que Julia Gandini es la mujer de dieciocho años que describe el narrador (*La ciudad ausente* 77) y, al tiempo, una exmilitante del partido peronista que, según ella misma dice, “en el 73, interpretaba la realidad impulsada más por la emotividad que por la lógica política” (*La ciudad ausente* 81). Estas dos versiones contradicen la verosimilitud del relato pues, por lo que nos dice Russo más adelante, la acción de la novela, el momento en el que se encuentra Junior, sucede 15 años después de la caída del Muro de Berlín (*La ciudad ausente* 129). Así dos intervenciones diferentes nos muestran dos versiones de un dato que debería permanecer igual.

A este elemento podemos sumar la transformación del espacio. Cuando el narrador acota que Junior “pensó que el comisario tenía una cualidad de aislamiento, de perversión, como si por estar allí, solo en la oficina, se hubiera excluido del mundo”, es posible entender que la narración se ha trasladado de manera sorpresiva a una oficina. Podemos interpretar la mención a la oficina como la mención a un espacio que ha imaginado Junior mientras escucha la intervención del comisario. No obstante, también es posible, gracias a que se utiliza el adverbio “allí”, leer esta acotación como una mención al lugar en el que se desarrolla la acción, que ha pasado de ser un cuarto de hotel a una oficina. Así, una mención a un espacio que puede o no ser imaginado por uno de los personajes nos hace dudar acerca del lugar en el que se desarrolla el relato. Las múltiples versiones de lugares, espacios y hechos, que provienen de múltiples puntos de vista y voces, chocan entre sí y nos presentan, finalmente, una historia en la que sus elementos parecieran señalar que no existe una versión única y “real” de los hechos en la novela.

La segunda consecuencia de la que hemos hablado es, gracias a la mezcla de diálogos directos e indirectos, la confusión respecto a la identidad de los personajes que termina por hacer que nos preguntemos quién habla. Se nos sugiere en el pasaje que uno de los diálogos de Julia puede no ser suyo, sino un discurso del Estado que, aparentemente, habla a través de ella.

Enseguida le recitó la lección. Mike estaba equivocado y había muerto porque la violencia genera violencia. Había vivido en la clandestinidad, había comandado varias acciones armadas, se había replegado, cambiando de casa dos veces por día, hasta que había caído. “Yo en el 73 interpretaba la realidad impulsada más por la emotividad que por la lógica política. Hoy mi visión del pasado es totalmente distinta. Vivíamos en el fanatismo ideológico. Creo que la revisión no tiene que ser a partir de estos últimos años, sino que va mucho más allá. Crecimos a partir de una cultura política y una conciencia civil equivocada. Tuvimos que pasar por esta hecatombe para darnos cuenta del valor de la vida y el respeto a la democracia.” Repetía la lección como un lorito, con un tono tan neutro que parecía irónico. Era una arrepentida. Había participado en los grupos de autoayuda y no se podía saber si era sincera o si estaba esquizofrénica. (*La ciudad ausente* 81-83).

En el pasaje anterior vemos un cambio sin transición alguna de un diálogo de Julia en discurso indirecto libre a un diálogo directo que, a diferencia de los diálogos directos que ya hemos visto a lo largo de la escena, se señala con comillas. Este detalle, aparentemente insignificante, ya ha sido usado a lo largo de la novela para mostrarnos o bien textos que

son leídos por los personajes o bien diálogos que se enuncian en un espacio que no es el espacio en el que se desarrolla la escena. Un buen ejemplo de esto es el uso que se le da a este recurso para introducir la voz de Macedonio mientras Junior recorre el Museo.

Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas. Desde la época en que era fiscal en Misiones había llevado un registro de relatos y de cuentos. “Una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer. O que un hombre. Pero prefiero decir que una mujer”, decía Macedonio, “porque pienso en Scheherezade”. Recién mucho tiempo después, pensó Junior, entendieron lo que había querido decir. (*La ciudad ausente* 43)

El pasaje anterior, que tiene lugar mientras Junior recorre el Museo en busca de Fuyita, hace parte de una serie de anotaciones acerca de la vida de Macedonio que, aparentemente, son comentarios leídos por Junior mientras recorre el Museo. La narración nos muestra un movimiento similar al que acabamos de ver con Julia. Sin transición alguna, se introduce un diálogo directo de Macedonio, que después descubrimos, puede ser una de las cartas o manuscritos exhibidos en el Museo. “En paneles de vidrio [Junior] vio los manuscritos de Macedonio. ‘Huir hacia espacios indefinidos de las formas futuras...’” (*La ciudad ausente* 55). El recurso del diálogo introducido entre comillas se nos muestra como una forma de introducir la voz de alguien que no está presente en la escena desarrollada o, como lo advirtió Emilio Renzi al inicio de la novela, la voz de un narrador que cuenta una “historia que está como fuera del tiempo y que empieza cada vez que uno quiere” (*La ciudad ausente* 11).

¿Cuál es el objetivo de usar este recurso como parte del diálogo de Julia Gandini, un personaje que se encuentra presente en el momento en el que se desarrolla la escena descrita y cuya voz ya hemos escuchado? Podemos leer el uso de este recurso como una forma de señalar que Julia se ha apropiado e interiorizado un discurso que ya se nos ha dicho no es suyo. Si bien todo el diálogo es pronunciado por Julia, llama la atención que el fragmento reproducido en un discurso indirecto libre es aquel que introducen elementos que podríamos llamar “personales”, eventos de la vida del esposo de Julia, que incluso ella pudo haber presenciado. En contraste, el fragmento de la “lección” que se encuentra entrecomillas y que acabamos de señalar como un recurso que hace presente una voz ausente en la escena, se encuentra citado como diálogo directo. Parece sugerirse que la voz de Julia, su intervención sin mediaciones, no es ella misma. No resulta difícil imaginar que se trata del discurso del Estado, impuesto a Julia por uno de los doctores de la clínica de la

que, según nos dice, acaba de salir. Podríamos decir que la lectura que hace Jorgelina Corbatta del personaje se toma de una forma literal: “adaptación, reconciliación y arrepentimiento han sido insertados en la mente de Julia” (57), dice Corbatta y podemos leer esa inserción en el uso de un diálogo directo entrecomillado que se une al diálogo en estilo indirecto libre que lo precede. La voz de Julia queda transformada así en un híbrido entre su voz, presentada de forma indirecta a través del narrador, y las palabras de alguien más que representa al Estado. Si entendemos la creación de la voz de Julia como este híbrido, el comentario con el que el narrador califica a Julia como una posible esquizofrénica puede ser entendido como la definición de la consecuencia más directa del control estatal, la construcción de una realidad alterna en la que los habitantes se transforman en posibles esquizofrénicos. No obstante, lo veremos más adelante, el desdoblamiento de los personajes, como el uso del término *esquizofrénica* y el diálogo que acabamos de ver sugieren, resulta también una estrategia de liberación. Aunque Julia sea otra, aún puede recitar la lección y asumirse con un “yo”, en otras palabras, aún aparece como sujeto.

Lo que hemos visto hasta el momento en el pasaje del encuentro con Julia es la construcción del poder dictatorial como una amenaza a la identidad de los personajes. Esta amenaza se ha presentado bajo dos formas: la metáfora de un espejo en el que se reflejan y pierden los rostros, que resalta el carácter impositivo y acumulativo del poder, y un conjunto de policías que participan de la acción narrativa, que señalan su tendencia a generar definiciones y a mantener el control a partir del uso estas últimas. Ambas formas han sido construidas como el resultado de diálogos: por un lado, la metáfora del espejo se produce en medio de una conversación en un bar y, por el otro, más que acciones de personajes que representan al Estado, leemos una conversación entre los policías y Junior. Esto, además de construir una amenaza que es vista desde la perspectiva de aquellos sobre los que recae, señala que el poder político en la novela es concebido como una institución principalmente discursiva.

Hemos aprovechado también la presencia de los policías para mostrar que la tensión que existe entre las voces y pensamientos de los personajes produce una desautorización del discurso de los representantes del Estado pues, mientras estos pretenden dictar y controlar

una versión de lo “real”, Junior y otros personajes señalan versiones alternativas, que presentan elementos contradictorios de lo que sucede. Esta tensión entre las voces también nos ha mostrado la puesta en escena de personajes posiblemente esquizofrénicos cuya voz parece no ser suya totalmente. Esto que hemos llamado consecuencias de la imposición del poder, sin embargo, son también el núcleo de la resistencia propuesta por la novela a esa transformación en dato o identidad enajenada. Del estudio de las herramientas que permiten hacer que el sujeto lacaniano surja nos ocuparemos en el siguiente pasaje.

## 1.2. La narración como un lugar de enunciación para el sujeto

Si con el pasaje de Julia mostrábamos las características de la amenaza contra la cual se ha construido una trama de relatos en la que podemos leer al sujeto, nuestro objetivo ahora es hacer explícito cómo se lleva a cabo el proceso a través del cual se mezclan los personajes y narradores, proceso que permite afirmar que en esta novela se ha puesto en juego el sujeto como significante. Para ello, analizaremos algunos fragmentos de las historias que dan cuenta de uno de los personajes que mejor representan la idea de la resistencia al poder: el Ingeniero, también llamado Russo o Richter.

La figura de Russo constituye un ejemplo claro de un personaje que surge de la mezcla de diferentes identidades narrativas, pese a que podamos llamarlo Russo y a que podamos identificar una voz que asume esta identidad. Este personaje emerge de las diferentes versiones de los hechos que componen su historia, los distintos nombres con los que se le llama, las múltiples descripciones que de él se hacen, la relación intertextual que se establece entre él y la obra de Macedonio Fernández y la voz de los personajes que participan en las historias que él relata. Veremos que en la narración se ha propiciado la confusión entre Russo y otros personajes a partir de tres formas: la pérdida del nombre propio, que implica la pérdida del elemento principal que mantiene unida la identidad en un relato; la sugerencia de que un personaje puede ser una versión de otros, y la sustitución del rol de un personaje en el relato, bien sea como protagonista de la historia o como narrador de la misma.

A lo largo de la novela, encontramos referencias a un ingeniero húngaro, alemán, checoslovaco o austríaco que participó de la creación de la máquina de Macedonio. Estas referencias se han distribuido en los diferentes comentarios que hacen Fuyita, Julia, Ana, Carola e incluso el mismo Russo, y todas ellas apuntan a un mismo personaje con nombres distintos y a diferentes personajes que son nombrados como uno mismo. Gracias a estos señalamientos, podemos afirmar que el nombre propio, o mejor, la pérdida del nombre propio es el primer elemento que da forma a la confusión a partir de la cual es posible pensar al sujeto como un significante que surge de la narración. ¿Qué personajes están involucrados en la construcción de esta ficción que conocemos como el Ingeniero? Hace parte de ella la figura de Richter, como lo llaman Fuyita (*La ciudad ausente* 56) y Julia (*La ciudad ausente* 86), aunque después el mismo Russo nos aclara que Richter es en realidad el nombre de otro científico que engañó a Perón y lo convenció de desarrollar la bomba atómica argentina<sup>6</sup>. De esta construcción hacen parte también la figura de Russo, el científico que inventó un pájaro mecánico para anunciar la lluvia, a quien conoció Lucía Joyce (*La ciudad ausente* 26); los dos Russo, padre e hijo, mencionados en el relato que Ana presenta<sup>7</sup>, y que se confunden a lo largo de este (*La ciudad ausente* 97), y el esposo de Carola Lugo, cuyo nombre Carola ya no sabe si es o fue Russo (*La ciudad ausente* 103). Finalmente, hace parte también de esta ficción Russo, el personaje que se encuentra en la isla Santa Marta y que mantiene una conversación con Junior. Todas estas versiones nos permiten reconstruir la historia de un personaje extranjero (o hijo de un extranjero, al igual que Junior), que llega a un pequeño pueblo de Argentina y se instala en el museo de los Lugo. En este lugar conoce a Macedonio Fernández y, junto a él, desarrollan la máquina de Macedonio. Luego de la muerte del escritor, el Ingeniero se muda a la isla en la que permanece vigilado por el Estado hasta la llegada de Junior.

---

<sup>6</sup> El personaje Richter mencionado por Russo es en realidad una reconstrucción de Ronald Richter, científico a cargo del “proyecto Huemul”. Richter, con autorización de Juan Domingo Perón, gastó recursos de la nación para desarrollar investigaciones inviables, desde el punto de vista científico, que permitieran producir energía nuclear en Argentina. El proyecto fue llevado a cabo en los laboratorios de la isla Huemul, por lo que la figura de Russo encerrado en su laboratorio subterráneo, como lo menciona Julia, o la de Russo aislado en la isla, como la vemos durante su encuentro con Junior, podrían ser leídas como referencias claras a este personaje. Para más información acerca del proyecto, ver Mario Mariscotti, *El secreto atómico de Huemul: crónica del origen de la energía atómica en Argentina*.

<sup>7</sup> Nos referimos aquí al relato de la aparición de Russo que, aparentemente, Ana cuenta al final del capítulo 2 de la parte 3. Es necesario anotar que este relato, gracias a su estructura independiente y a que el narrador cambia, parece ser un cuento más de la máquina que, a diferencia de los otros relatos, no lleva título. Esta es la razón por la cual decimos que se trata del relato que Ana presenta y no el que Ana narra.

Lo interesante de la historia de este personaje es que cada una de las versiones del relato aporta elementos que varían algunas de las características de su identidad. Por ejemplo, el hombre a quien conoce Lucía, inventor de un pájaro mecánico, se nos dice después en el relato que presenta Ana que no es el inventor de dicho artefacto y, un poco más adelante, durante el encuentro con Carola Lugo, que en realidad solo replicó, sin llegar a terminarlo, un pájaro que ya existía. En el relato que presenta Ana, el ruso, como veremos un poco más adelante, se confunde con su hijo, Russo, y es llamado como este último a lo largo de toda la historia. Finalmente, la imagen de Richter, un científico que se dedica a experimentos nucleares en una isla, y que, según Russo, es alguien diferente a él, recuerda a la figura del personaje con el que se encuentra Junior luego de adentrarse en una isla en el Tigre. Estas referencias a personajes distintos (Russo, el ruso, Richter) en las que se mezclan y confunden sus nombres e historias son las que terminan por hacer que la ficción construida pierda su nombre. El nombre propio, elemento que, de acuerdo con Pimentel, señalábamos como ancla de la identidad en el despliegue de cambios propuesto en el relato, ha dejado de indicar de manera confiable una única identidad narrativa: así, resulta convertido, no en un ancla, sino en un factor que propicia la confusión entre personajes. El nombre propio también puede ser interpretado como una modificación del nombre de alguien más; de esta manera, se puede establecer un vínculo entre dos identidades narrativas diferentes que terminan por hacernos sospechar que un personaje es una versión de otro. Este es, por ejemplo, el juego que se ha establecido entre Russo y su padre, el ruso, en el cual la modificación del sobrenombre del padre da forma al nombre del hijo.

Esta primera forma de crear confusión en torno a la identidad de un personaje —la identificación de personajes distintos, nombrados de una misma manera o confundidos a través del uso de un pronombre— constituye el punto de partida para ver en la novela lo que críticos como Avelar llaman la “despersonalización del duelo”:

La máquina de Macedonio también metaforiza la posibilidad de crear nuevas historias, pero entendiéndose “crear” y “nuevas” en sus acepciones más antirrománticas posibles. Se manejan combinaciones, se barajan, de viejos relatos, plagios, narrativas apócrifas. *Piglia despersonaliza el duelo, desobjetiviza el afecto*. La novela plantea un problema narrativo y filosófico fundamental: ¿cómo pensar un afecto irreductible a la instancia de sujeto? Las historias pasean por la ciudad y recomponen el paisaje; circulan, entran en guerra.

[...]

Si la máquina paranoide del Estado inventa nombres falsos y nos hace mirar la historia con los ojos de otro, multipliquemos, entonces, los ojos, los nombres, barajemos los orígenes personales, conquistemos la impersonalidad como arma. (“Alegorías de lo apócrifo” 220)

En este artículo, la hipótesis defendida por Avelar convierte la novela en un espacio de enunciación en el que el duelo de la ciudad de Buenos Aires toma forma a través de las narraciones y de la circulación de las mismas por la ciudad. De esta manera, para lidiar con la directriz estatal de olvidar los hechos traumáticos ocurridos durante la dictadura militar, las historias y el duelo deben despersonalizarse y circular por la ciudad. Así, con la unión de distintas identidades a través de un mismo nombre y con el uso de distintos nombres para llamar a un mismo personaje, en la novela se abre la posibilidad de pensar un afecto que no puede ser reducido a la instancia de sujeto porque el sujeto (o mejor, el personaje) no puede ser identificado con claridad. Abandonar entonces el nombre se convierte en una herramienta para alcanzar la irreductibilidad de los afectos.

A diferencia de Avelar, nos hemos propuesto demostrar que la novela rescata al sujeto como una parte de la estructura del lenguaje que solo existe al funcionar, que no puede ser definida o limitada por una identidad individual, por lo que, lejos de considerar la impersonalidad como un arma para conquistar esa irreductibilidad de la que habla Avelar, lo que creemos intenta señalar la novela es que el sujeto es una construcción de la enunciación que encuentra formas de existir diferentes a la individualidad e irreductible a los nombres y ojos que el Estado impone, o a cualquier otro nombre u ojos. La novela parece mostrarnos, con el uso de nombres, que la identificación y el carácter único de la historia personal son construcciones discursivas y que el sujeto puede existir, aun si abandona un elemento crucial para mantener anclada su identidad en un relato, como su nombre.

La segunda forma propuesta por la novela para disolver los límites entre las identidades de personajes diferentes es la sugerencia de que un personaje puede ser una versión de otro. Esta sugerencia, como anticipamos, puede ser vista a partir de la transformación de un nombre (Russo, derivado de “el ruso”). No obstante, la novela va más allá de la vinculación de dos nombres y nos propone una conexión entre dos personajes a través de una serie de rasgos descritos. Llamemos a esos rasgos, siguiendo a Luz Aurora Pimentel,

configuraciones descriptivas<sup>8</sup>. Estas son pequeños arreglos de sentido con los que se señala una posible conexión entre los referentes visuales de cada texto descriptivo. En el caso de la figura de Russo, la novela utiliza estas configuraciones para invitarnos a reconocer en él una conexión con Macedonio, el personaje en la novela, y con un personaje hipotético que aparece en el relato que Russo narra, cuya función es narrar.

Comparemos, por ejemplo, las imágenes construidas en los siguientes pasajes (que identificaré con las letras A y B). El primero pertenece al relato de Russo y, más que una descripción detallada del personaje, nos presenta una imagen referencial que da una idea de cómo era la vida de Russo antes de la llegada de Macedonio. El segundo es un pasaje del cuento “Los nudos blancos”, en el que se nos presenta la figura de Mac, el hombre al que Elena, la mujer-máquina policía del relato, intenta localizar y proteger. Este Mac, intuimos, puede ser un diminutivo de Macedonio, utilizado para mantener oculto al personaje. Sin embargo, como hemos señalado que sucede con los nombres, este diminutivo podría también ocultar la imagen de Junior (Miguel Mac Kensey) o de otros ingleses que intervienen en los relatos, el padre de Junior (Mr. Mac Kensey) o McKinley, el hombre que instala el museo de los Lugo y compra el pájaro mecánico.

#### A

Yo tenía un tallercito en Azul en aquel entonces, había perdido mi trabajo en el Observatorio Astronómico de La Plata por motivos políticos y había instalado un taller de reparación de radios y de aparatos de televisión y ya estaba haciendo mis investigaciones, había empezado a combinar ciertas fórmulas, a hacer cálculos, nada muy definido, recién se empezaban a difundir las hipótesis de Gödel y Tarski [...], y a la noche trabajaba en mis investigaciones, y a la mañana atendía el negocio de reparaciones eléctricas, hasta que un día veo aparecer a este hombre, a este filósofo y poeta, tengo que decir que se acercó a trabar conversación [...].  
(*La ciudad ausente* 130)

#### B

Desembocaron [Elena y el Tano] en un taller donde se arreglaban televisores; un viejo de pelo blanco y barba blanca levantó la cara de la microprocesadora. Era Mac. Elena sintió que

---

<sup>8</sup> Luz Aurora Pimentel define estas configuraciones descriptivas de la siguiente forma: “en el interior mismo de un sistema descriptivo con frecuencia aparecen ciertas particularidades del objeto descrito en la forma de un conjunto ordenado, más o menos autónomo. Se trata de un arreglo de semas o partes, local y particular, más allá del modelo general que organiza la descripción como un todo; una disposición de rasgos semánticos que produce una especie de ‘figura’ y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto” (*El espacio en la ficción* 72). Las configuraciones que veremos son más que una disposición de rasgos, se trata de una reiteración de elementos y situaciones que nos lleva a pensar que los personajes involucrados en las escenas descritas pueden ser uno mismo.

iba a llorar. El Tano abrió la caja de un televisor microscópico y lo apoyó en el mostrador de vidrio [...].

—Queremos entrar a la fábrica —dijo el Tano.

Una luz suave iluminaba el local, el rumor de los subtes hacía vibrar el techo.

—Es aquí —dijo el viejo.

Un grupo de científicos había desertado de los institutos dedicados a la investigación atómica que se instalaron a mediados de los años cuarenta. Empezaron con un pequeño taller de reparaciones en un garaje abandonado. La fábrica fue creciendo silenciosamente, desperdigada en el desierto y en los pueblos de provincia. [...]

Las diminutas imágenes [en el televisor del Tano] titilaron enseguida y se empezó a ver una serie de pequeños talleres de reparación diseminados por todos los pueblos y las ciudades chicas del país. Se veían hombres con guardapolvo blanco desarmando viejas radios y reconstruyendo motores en desuso. (*La ciudad ausente* 70 - 71)

¿Qué nos muestran las imágenes construidas por ambos pasajes? Podemos señalar en ambos casos la figura de un hombre encargado de la reparación de aparatos electrónicos en medio de su taller, que recibe la visita de alguien que se acerca a entablar conversación. Podríamos decir que existe una reiteración de la imagen del hombre trabajando en su taller en cada una de las imágenes que se ven en el televisor del segundo pasaje y que, gracias a la reiteración del color blanco (en la barba y el pelo de Mac, y en los guardapolvos de los hombres en los pequeños talleres), parece conectarlos con Mac en los talleres. Incluso también podríamos sugerir que la imagen de Russo encerrado en su taller de reparaciones en el pueblo llamado Azul es una más de las imágenes replicadas en el pequeño televisor que Mac enciende. Así, se produce una multiplicación de la figura de un hombre encerrado en un taller de reparaciones electrónicas. Estas imágenes, que sobra decir no son lo suficientemente detalladas como para establecer con claridad que se trata de una duplicación del personaje, nos permiten rastrear, si podemos llamarlo así, un “boceto” que parece haber sido aplicado tanto a los personajes de “Los nudos blancos” como a Russo. Con él, se nos sugiere que estas identidades aparentemente diferentes esconden la imagen de alguien más. Cabe notar que, gracias a la conexión entre los nombres que hemos señalado, el personaje de “Los nudos blancos” puede ser Macedonio, Russo, Junior, etc., lo que nos permite afirmar que lejos de querer construir una identidad única, el pasaje disemina al personaje y lo transforma en un proceso constante de significación.

A los pasajes anteriores podemos sumar otros elementos que nos señalan una conexión entre Russo y Macedonio. Podemos, por ejemplo, señalar la relación que existe entre la imagen de Macedonio que Russo proyecta al final de su relato y la imagen descrita por el narrador para presentar a Russo antes de su conversación con Junior. En el primero de estos pasajes leemos:

Al comienzo hubo unos números que se proyectaban en medio de rayas y después se vio un antiguo film en súper-8, con la figura de un viejito de pelo blanco y sobretodo, que salía de una casa de madera y cruzaba el jardín y se sentaba en una silla de mimbre y sonreía.

—Ese hombre, lo ve, fue un poeta, un filósofo y un inventor [dice Russo].

Sentado en la silla de mimbre, Macedonio miró la cámara y se levantó las solapas del sobretodo, como si quisiera abrigarse antes de saludar con una leve inclinación. (*La ciudad ausente* 138)

Al llegar a este punto del relato ya en la novela se nos ha presentado el segundo de los pasajes que hemos señalado:

Cruzaron el portón y subieron hacia el jardín. En ese momento, caminando con pasos agitados, se vio venir a un hombre alto y flaco que cruzaba el parque con una mano extendida.

—Soy Russo. Usted es el periodista, le pido discreción y le pido que no tome fotografías. Siéntese conmigo. —Le mostró un sillón de mimbre en la galería abierta que rodeaba la casa—. (*La ciudad ausente* 124)

La reiteración del jardín, el hombre que lo cruza, el saludo y la silla de mimbre muestran una vez más que los dos personajes han sido, en estos pasajes, contruidos como versiones de un “boceto”, sin que podamos establecer con claridad que uno es una duplicación del otro. Esta conexión se extiende incluso a una figura genérica e hipotética de la que Russo habla en medio de su relato: “¿sabe cómo empezó? Le voy a contar. Siempre empieza así, el narrador está sentado, como yo, en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre fue así, desde el principio” (*La ciudad ausente* 130). Esta nueva descripción que Russo utiliza para mostrar a Junior cómo empezó toda la conspiración para resistir los inventos del Estado convierte a los dos personajes en versiones de uno genérico que es nombrado como “el narrador”.

¿Qué nos sugiere la construcción y reiteración de una imagen utilizada para hablar de diferentes personajes? Podemos pensar que este ejercicio encarna una conexión intertextual

que apunta a reconocer en los personajes de la novela la realización de uno de los proyectos narrativos del *Museo de la Novela de la Eterna*, obra de Macedonio Fernández. Este proyecto es formulado de la siguiente manera:

Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo.

Varias son las personas trabajadas, es decir tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James, Deunamor y el Autor.

[...]

Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Solo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, la unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector.

[...]

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una “sofocación”, un sofocón en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino al de un cuerpo. (Por lo demás, este Cuerpo no es más que un complejo de imágenes en mi sensibilidad, la misma ligada aparentemente a ese Cuerpo.) (Fernández 167-196)

Aquello que Macedonio Fernández llama un “sofocón en la certidumbre de continuidad personal del lector” es lo que parece existir detrás de este juego con las descripciones que nos sugieren que alguien puede ser una versión parcial de otros. Russo es, desde cierto punto de vista, una figura construida con fragmentos de las vidas de los personajes acerca de los cuales ha investigado o leído. En su relato, por ejemplo, afirma que ha indagado en la vida de Richter, el científico que engañó a Perón. Esa indagación, que lo hace un lector de esa historia, parece dar forma a ciertas descripciones con las que se presentan pasajes de la vida de Russo, como si haber leído la vida de Richter transformara por momentos su historia en una versión de la vida del científico. La imagen del científico aislado en la isla (ver nota al pie 6) puede ser vista como uno de estos momentos. Las identificaciones entre Russo y Macedonio que hemos mostrado, vistas así, podrían también ser leídas como momentos en los que algunos aspectos de la vida de Macedonio dan forma a momentos de la vida de Russo. Así, la novela parece sugerirnos que más allá de la figura de un científico cuyo nombre varía, cuyo origen puede ser húngaro, austriaco o alemán, cuya identidad

queda transformada en la de su padre (o su hijo) y cuya figura no sabemos en realidad si es suya o de algún otro personaje; más allá de todas estas características, Russo es un lector de otras vidas y un narrador de historias, cuya identidad queda suspendida y formulada en la mezcla de su vida y la de los personajes que lee y narra.

La tercera y última forma que hemos identificado a través de la cual la identidad de Russo queda confundida con la de otros personajes se produce a través de su sustitución en los relatos. Cuando hablamos de sustitución nos referimos o bien a que el personaje es desplazado como protagonista del relato, es decir, a que la historia de un personaje que creíamos era el centro del relato es desplazada por la de otro u otros personajes, o bien a que su voz, en su rol de narrador, es sustituida por la de alguien más. Algunos de los cuentos insertados en la historia —y, puntualmente, los comentarios que algunos personajes hacen de dichos cuentos— nos llevan a pensar en la idea de que existe una especie de equivalencia entre un relato y una identidad narrativa. No obstante, como nos proponemos mostrar, esta equivalencia no existe. Por el contrario, la desestabilización de esta equivalencia nos lleva a afirmar que el relato ha dado forma a un sujeto que existe aún si no es posible identificar el personaje del que se nos habla.

En el relato que presenta Ana se nos cuenta la historia de la llegada del ruso al pueblo donde conoció a Carola Lugo. Antes de que el relato comience, Ana nos aclara con un comentario que bien podría ser llamado prólogo que lo que leeremos es la historia de “un tal Russo” (*La ciudad ausente* 96). Sin embargo, como ya hemos dicho, esta historia vincula y desplaza la identidad del ruso (padre) y la del Russo (hijo) y, luego de anunciarnos que son dos personajes distintos, mezcla sus rasgos y nos impide entender con claridad acerca de cuál de los dos se habla. El desplazamiento del que hablamos ocurre durante el anuncio de esta separación de identidades:

Dicen que lo vieron llegar una tarde en el charré y entrar en el pueblo, y que enseguida lo llamaron el ruso, pero parece que era húngaro o checoslovaco, y cuando estaba borracho juraba que había nacido en Montevideo. Para abreviar, la gente del campo a todo el que habla raro le dice ruso. Él fue ruso y a su hijo le pusieron Russo cuando nació. Pero para eso falta. Primero vieron a este forastero llegar en el charré y cruzar la vía. [...] (*La ciudad ausente* 97).

El inicio del cuento nos aclara que Russo, el nombre que mencionó Ana, es el hijo y que su relato será un relato futuro o por venir que puede o no ser narrado en el cuento. No obstante, como ya hemos dicho, los nombres son poco confiables y así parecen señalarlo el cuento y la conversación que tienen Junior y Ana.

—Cuando ella [Elena] se enfermó, Macedonio decidió que iba a salvarla. Hay varios días que nadie sabe por dónde anduvo. Parece que se fue a una estancia en bolívar. Había un ingeniero húngaro que había trabajado con Moholy-Nagy y era uno de los mayores coleccionistas de autómatas en Europa; vino aquí escapando de los nazis y buscando un pájaro mecánico. Lo empiezan a perseguir cuando cae el peronismo. Ese es un rastro. Mirá —le dijo y encendió un proyector.

Junio vio el retrato de un tipo con cara franca y anteojitos redondos trabajando en un laboratorio. (*La ciudad ausente* 96)

El húngaro que llega a Argentina y se instala en el pueblo donde está el museo con los autómatas parece corresponder a la descripción del ruso (el padre). No obstante, los hechos que menciona Ana tampoco son los que según el relato ha vivido este personaje. El ruso no llega escapando de los nazis o de un partido político (con esta figura parece que se nos recuerda más al inmigrante Laszlo Malamüd, cuya historia Renzi cuenta al inicio de la novela y de quien se nos dice vivió en el barrio conocido como el Imperio Austro-Húngaro y, aunque sobrevivió a los nazis, huyó de su país cuando las tropas rusas entraron a él (*La ciudad ausente* 14)), tampoco es un coleccionista de autómatas ni busca el pájaro mecánico; al contrario, llega al museo de los Lugo como una casualidad y queda fascinado por el pájaro mecánico que en este se encuentra.

Esta confusión parece apoyar el desplazamiento que ocurre luego en el relato de la historia de Russo. Un par de líneas más adelante a las que hemos citado, leemos una transformación del nombre del personaje el ruso en Russo: “era el invierno del 56, peor no hubo. El aire blanco; los charcos en la calle como de vidrio. Por ahí entró el charré de Russo” (*La ciudad ausente* 97). Pese a que Russo ha sido ubicado en un relato futuro, la narración utiliza su nombre para señalar al padre, transformando el relato en la historia de alguien nombrado como Russo, pero que su padre vive la vida del ruso. Esta nueva vida es, finalmente, la que seguimos a lo largo del cuento. Pese a todos los desplazamientos y las identidades que multiplican la figura que acabamos de esbozar, el relato continúa contándonos la historia del hombre que participó en la construcción de la máquina.

La otra forma de sustitución que hemos mencionado puede ser leída en el uso de diálogos. Lo que hemos llamado el relato de Russo, que no es otra cosa que la historia de la muerte de Elena y la construcción de la máquina narrada desde la perspectiva de Macedonio, está construido sobre el juego que ya hemos identificado con diálogos directos y diálogos en estilo indirecto libre. El relato es un conjunto de hechos cuyo narrador, Russo, se encarga de mostrarlos desde la perspectiva de Macedonio. Esto, sin embargo, no impide que la presencia de Russo o la de otros personajes que sirven como testigos de la historia quede señalada constantemente. El narrador de la novela nos sugiere que, aun cuando estos personajes ocupen el rol de narradores, son también personajes de la historia principal, la que seguimos con Junior, y que todo lo que se nos cuenta se encuentra enmarcado en la conversación entre Russo y Junior. En medio de este juego queda construida la voz de Russo. Pasajes de este relato nos obligan a poner en duda la identidad de quien nos habla, desdibujan los límites entre lo que, de acuerdo con Pimentel, hemos definido como objeto del relato y sujeto del relato. Gracias a esto se produce un efecto en la lectura que nos obliga a preguntarnos si quién nos habla es realmente Russo y a reconocer que el “yo” de la enunciación en el relato es una mezcla de diferentes personajes. Nos obliga también a preguntarnos si se nos está hablando de Russo o de un personaje que participa en su relato.

Me acuerdo [dice Russo] de un amigo, Gabriel Del Mazo, que lo conoció [a Macedonio] de chico, haberle oído contar que estaba un día en el comedor de la casa de Macedonio, en el pasaje de la Piedad, 2120, que todavía está, tenía un fondo con una parra, se reunían con Juan B. Justo, con Cosme Mariño, fundadores del socialismo, del movimiento anarquista, se acordaba Gabriel del Mazo, que Macedonio era soltero todavía y que sentía en la pieza de al lado un rasgueo continuo de la guitarra, un rasgueo, contaba Del Mazo, que guardaba grandes intervalos con otros, con otros, con otros y nada más. Yo estaba intrigado, cuenta, me voy y le pregunto qué estaba haciendo. Y me dijo algo que temo no explicar bien por falta de memoria, Macedonio, dice Del Mazo, pero es algo así:

—Que es muy interesante intentar buscar en la música los acordes fundamentales de los cuales, tal vez, derivaría todo el universo.

Como si buscara una especie de célula primordial, el nudo blanco, el origen de las formas y las palabras, en el rasgueo de una guitarra, en la melodía que se repite y se repite sin terminar. (*La ciudad ausente* 131).

En este pasaje, el relato de un recuerdo del recuerdo de alguien es narrado por una voz que transita de Russo a Del Mazo y, gracias al recurso del diálogo directo, posiblemente, a Macedonio. Posiblemente porque la sensación de inseguridad de la frase que antecede el

diálogo señalado con la raya, frase pronunciada por Del Mazo, parece continuar en el diálogo directo siguiente. La conjunción “que” subordina el diálogo directo al diálogo en estilo indirecto libre que Del Mazo acaba de pronunciar y, al hacerlo, nos instala ante la duda acerca de si la voz que pronuncia el nuevo diálogo es la voz de Macedonio o la voz de Del Mazo.

En el último párrafo del pasaje, ese “yo” virtual que identifica a la voz narradora se ha perdido entre tres momentos diferentes y entre las voces del narrador principal de la novela, de Russo y de Del Mazo. El diálogo comienza con la voz de Russo, que afirma acordarse de una anécdota que contaba Gabriel Del Mazo. La voz de Russo, es necesario resaltar, está mediada por la de un narrador en tercera persona que señala constantemente que este es un personaje de su relato, “pero no, dijo, yo soy Russo” (*La ciudad ausente* 125), “la primera máquina de jugar ajedrez en la Argentina, dijo Russo” (*La ciudad ausente* 125). Russo se transforma, así, en un personaje que ha tomado el lugar del narrador en tercera persona. De esta manera se han construido dos situaciones de enunciación diferentes: la del narrador en tercera persona y la de la conversación entre Junior y Russo, en la que Russo asume su labor de narrador.

Lo que narra Russo es una nueva conversación que se desarrolla entre él y Gabriel Del Mazo y que está ubicada en algún momento pasado. Esta escena constituye una tercera situación de enunciación en la que Del Mazo asume el rol de narrador y, al hacerlo, se instituye como el nuevo “yo” que habla. ¿Qué nos dice Del Mazo? Este describe un nuevo encuentro en el que Del Mazo y Macedonio dialogan, una cuarta situación de enunciación. En esta nueva conversación, podemos distinguir dos voces que, como hemos señalado, podrían bien ser leídas como una sola, la de Del Mazo. Una vez ha terminado el diálogo señalado con la raya, gracias al uso de la tercera persona y a la mención de la melodía y la guitarra, el yo que narra nos señala a Macedonio como objeto de la narración, pero no nos da indicios acerca de su identidad o de la situación de enunciación de la que surge. Ya no sabemos si quien habla es Del Mazo, Russo o el narrador inicial que señala a Russo como un personaje de su historia.

La confusión ante la que nos instalamos, es necesario aclarar, no implica una pérdida definitiva de la identidad de la voz. El inicio y el final de la conversación entre Russo y

Junior se encargan de dejarnos claro que la voz en primera persona del relato es la de Russo. Podríamos decir que se trata de un sofocón temporal del yo de la enunciación que, como el proyecto de Macedonio, refleja una pérdida de la continuidad temporal de la identidad narrativa de Russo y lo transforma en el narrador de dos historias de las que en algún momento fue “lector” u “oyente”, la de Macedonio y la de Del Mazo. Así, la sustitución de las voces muestra a un sujeto que transita por las identidades de personajes que hacen parte de los relatos que narra y que también son narradores.

Es necesario también señalar que el recurso no es exclusivo de la historia de Russo. A lo largo de la novela los narradores ceden su lugar de enunciación a personajes que, a su vez, pueden ceder el nuevo lugar a otro personaje o a voces que no podemos llamar personajes, instalándonos ante narraciones en las que no importa quién habla o acerca de quién, sino el acto mismo de construir un relato. Uno de los cuentos de la máquina, “La isla”<sup>9</sup>, ilustra el uso de este recurso. Durante la visita de Junior a Carola Lugo, como una manera de guiar a Junior hasta Russo, quien se encuentra refugiado en la isla de Santa Marta —un espacio que hace eco del título del cuento y que se propone como lugar de liberación política—, Carola entrega el relato a Junior y hace la siguiente observación:

Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla, en el brazo de un río, poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos políticos. Se han escondido ahí, años y años; en los bordes de la isla han construido ciudades y caminos y han explorado la tierra siguiendo el curso del río y ahora en esa región se han mezclado todas las lenguas, se pueden escuchar todas las voces; nadie llega o el que llega no quiere volver. Porque allí están refugiados los muertos. Uno solo volvió y está vivo, Boas, que vino a contar lo que ha visto de ese reino perdido. Tenga, le dijo ella. Oiga, ahora verá. Tal vez este relato sea el camino que lo lleve a Russo. (*La ciudad ausente* 105)

Este relato, al que ya antes Ana ha aludido señalándolo como cuento de la máquina —“En uno de los últimos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura” (*La ciudad ausente* 96)—, es también llamado un informe cuya estructura se encuentra dividida en trece fragmentos independientes que según nos anuncia

---

<sup>9</sup> Hemos propuesto un segundo análisis de este cuento mucho más amplio —que, sin embargo, se concentra en una escena del cuento— en el capítulo 2 de esta investigación. Aquí nos proponemos mostrar cómo ocurre el desplazamiento del que hemos hablado y cómo eso nos lleva a la confusión acerca de quién o quiénes nos hablan en el relato. Además, como lo veremos en el segundo análisis, este cuento tiene un marcado carácter intertextual que complejiza aún más el problema de intentar establecer quién nos habla.

Carola tienen un único autor, Boas, pero que en ocasiones parece ser una colección de textos y testimonios registrados por alguien que no es Boas y que no llegamos a conocer.

La primera frase de la primera sección del cuento nos instala ante un narrador colectivo en primera persona que inicia la historia de la siguiente forma: “añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro” (*La ciudad ausente* 106). Esta voz, gracias al comentario que acabamos de leer de Carola, podemos sospechar, es la voz de Boas. El relato, sin embargo, rápidamente nos deja ver que no es importante quien habla, pues está construido con una serie de intervenciones de los personajes que hilan lo que se intenta decir: “el rumor de las voces es continuo y sus cambios suenan noche y día. Parece una turbina que marcha con el alma de los muertos, dice el viejo Berenson” (*La ciudad ausente* 106). Estas intervenciones se introducen sin una anticipación que, de existir, permitiría delimitar qué frases dice alguno de los personajes y qué frases no. En el pasaje anterior, por ejemplo, no sabemos si lo que dice el viejo Berenson inicia con “en el rumor de las voces es continuo...” o si solo se trata del símil que todos los habitantes de la isla conocen y que Berenson interpreta como “una turbina que marcha con el alma de los muertos”. A medida que avanzamos, esta superposición se vuelve caótica y el cambio de yo de la enunciación, unido a la falta de separación clara de las intervenciones de los personajes, convierte en una tarea inútil entender qué frases son diálogos indirectos y qué frases son pronunciadas por ese narrador en primera persona.

A esta confusión, se suman los fragmentos del relato que nos sugieren que este es un relato compuesto por textos registrados por alguien más. En el inicio de la sección tres, por ejemplo, leemos: “el lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (registra Turnbull). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior. [...]” (*La ciudad ausente* 107). Este pasaje parece indicarnos que no hay voz narradora sino un conjunto de citas e intervenciones que han quedado registrados en este relato/informe y que ahora se reproducen para contar cómo es la vida en la isla.

Unas secciones más adelante, en el apartado siete, nos encontramos con un nuevo problema que desestabiliza nuestra idea de quién nos habla: “así surge en el mundo (le han dicho a Boas) algo que a todos se nos aparece en la infancia y donde todavía no ha estado nadie: la

patria” ( *La ciudad ausente* 110). Boas, el personaje que, de acuerdo con Carola, es el autor del informe, aparece por primera vez como un objeto de la enunciación y no como el sujeto que podría esconderse tras la voz de la primera persona del plural que identificamos al inicio. Aún más grave, la frase lo señala como el destinatario de una frase que alguien a quien no conocemos pronuncia y es registrada como una cita o un diálogo directo en este cuento. No obstante, en la sección nueve, encontramos ahora un par de intervenciones de Boas que utilizan las dos formas de introducir la voz de un personaje que identificamos atrás.

Imagínese (dice el informe de Boas) a un viajero inglés que llega a un país extranjero y en el hall de la estación de ferrocarril, perdido en medio de una multitud desconocida, se detiene a revisar un pequeño diccionario de bolsillo buscando una expresión correcta. Pero la traducción es imposible porque solo el uso define el sentido y en la isla siempre conocen una lengua por vez. Los que persisten en la elaboración del diccionario lo consideran ya un manual de adivinación. Un nuevo Libro de las Mutaciones concebido, explicó Boas, como un diccionario etimológico. ( *La ciudad ausente* 111)

Al inicio del pasaje, la lectura del informe sugiere que leemos lo que Boas ha registrado en su informe, aunque ya no encontramos las comillas que delimitaban la frase que no es pronunciada por el narrador. Un par de líneas más adelante, la acotación “explicó Boas” vuelve a sugerir que leemos una intervención de Boas, solo que esta vez ya no es un informe citado, sino un diálogo indirecto cuyo interlocutor desconocemos.

En las secciones que restan, el relato vuelve una y otra vez sobre esta multiplicación de voces que asumen la enunciación. Así, al llegar al final del relato y encontrarnos con una nueva superposición de voces de la enunciación, aunque se nos señala que leemos las palabras que ha pronunciado Boas, podemos decir que quien nos habla es una construcción polifónica y anónima que ha leído y recopilado intervenciones de otros personajes, y con esas lecturas ha construido su informe: “Todos los mitos terminan ahí y también este informe. Hace dos meses que salí de la isla, dijo Boas, y todavía resuena en mí la música de esa lengua que es como un río” ( *La ciudad ausente* 120).

A la multiplicidad creada en torno a quién nos habla a lo largo de las secciones de este texto podemos añadir una multiplicidad creada en torno a la persona acerca de la cual se nos habla. Esta multiplicidad puede ser entendida como, en parte, un efecto del carácter intertextual del relato. Podemos señalar, por ejemplo, que muchos de los personajes

mencionados, como Jim Nolan o Anna Livia Plurabelle, los protagonistas del mito que se narra en las secciones 11 y 12, y que, de acuerdo con este mito son los primeros habitantes de la isla, son en realidad los personajes contruidos por Joyce en el *Finnegans wake*<sup>10</sup> y que remiten también al relato de la construcción de la máquina de Macedonio.

Solo un hijo de puta empecinado irlandés pudo sobrevivir todo ese tiempo aislado como una rata en esta inmensidad y cantando contra las olas *Three quarks for Muster Mark*, a los gritos, en la playa, buscando siempre la huella de una pata humana en la arena, dijo el viejo Berenson. Solo alguien como Jim pudo fabricar una mujer con la que hablar en esos años interminables de soledad. (*La ciudad ausente* 116)

Por un lado, el nombre de la canción y de los personajes del mito son elementos tomados de la novela de Joyce y, por otro lado, la construcción de una mujer máquina, un objeto deseado por Jim, recuerda la construcción de la máquina que se encuentra ahora recluida en el Museo. Es más, Anna Livia, según lo que nos dice el relato, era “un grabador de doble entrada con el que era posible improvisar conversaciones usando el sistema de los juegos lingüísticos de Wittgenstein”, un grabador al que Jim “programó para hablar como una mujer y le habló en todas las lenguas que sabía” y que, luego de tres años, “empezó a mezclar las palabras” (*La ciudad ausente* 116). Esta descripción es en cierta medida el mismo funcionamiento de la máquina de Macedonio que, originalmente era pensada como un aparato para traducir relatos (*La ciudad ausente* 39). De esta manera, se nos ofrecen dos conexiones intertextuales que proyectan nuestras interpretaciones a otras historias que no se desarrollan en el relato “La isla”, aunque una de ellas sí se narre en la novela.

Gracias a este movimiento y multiplicación del quién del relato, podemos decir que la narración se propone como el verdadero quien del relato. Los personajes cuyas voces podemos no identificar se convierten en entidades que se resisten a ser únicamente una identidad narrativa o un yo de la enunciación y, por ende, no quedan fijados en uno de estos dos roles. Por encima de estas nociones, el relato parece instalar el acto mismo de narrar. En la isla no importa si no es posible identificar quién nos habla, lo importante es construir el relato de sus habitantes. Tampoco quiere decir esto que el objeto de la enunciación permanezca como objeto, ya vimos que los personajes nombrados se transforman en elementos que establecen conexiones intertextuales y mantienen abierta la posibilidad de

---

<sup>10</sup> Veremos en el capítulo 2 que en este cuento también hay una reconstrucción del recorrido de Leopold Bloom, protagonista de *Ulises* de Joyce.

referir a alguien más. En la siguiente sección de este capítulo nos proponemos mostrar cómo el monólogo final de la novela nos instala ante la suspensión de una identidad narrativa y ante la multiplicación y movimiento del yo de la enunciación de la voz narradora y del objeto de la enunciación. Este monólogo, veremos, propone, ante las ficciones del poder, un lector y narrador cuya identidad queda disuelta entre los relatos que narra.

### 1.3. El sujeto lector: más allá del problema de quién habla en el monólogo y acerca de quién lo hace

Cuando en el relato de Julia analizábamos la metáfora de la política como espejo, reconocíamos que el Estado, además de elaborar historias que impone a los personajes, funciona como un archivo que acumula identidades. Nos hemos separado de la interpretación que algunos críticos han hecho de esta idea porque nos resultaba insuficiente para dar cuenta del carácter formador que ostenta el Estado. No obstante, para iniciar con el análisis del monólogo final de la novela y comprender cómo se ha construido el lector y narrador que excede las identidades narrativas, debemos regresar al archivo, entendiéndolo como el lugar en el que se registran algunas historias de los personajes que atraviesan la novela. No solo hablamos de las entidades de ficción creadas para la historia que narra *La ciudad ausente*, también hablamos de personajes de otros textos y discursos que hacen presencia en la novela, como Ada Falcón, Eva Perón, Molly Bloom o Hipólita. Todas ellas, figuras que pertenecen a la tradición literaria o al discurso histórico, han sido ficcionalizadas e incluidas en el archivo estatal que ha visto la voz narradora del monólogo con el que cierra la novela, como veremos más adelante. De manera que este poder estatal que se nos ha presentado como un espejo en el que se miran y se pierden los rostros no solo amenaza al sujeto al quitarle la capacidad de contar su historia, sino que reduce la historia y la tradición literaria a textos y hechos que no pueden ser interpretados de manera diferente a la propuesta por el Estado. La liberación del sujeto propuesta por Piglia, bajo esta perspectiva, implica también mantener viva la capacidad de reinterpretar los hechos históricos y las obras literarias.

El archivo, sin embargo, no se presenta como prisión, sino como espacio de registro. El monólogo final nos muestra que las historias registradas en el archivo estatal hacen parte de las historias por las que se mueven los personajes; su lectura y su narración permiten que estos últimos cuenten una historia y superen así las identidades falsas, limitadas y definitorias del Estado. Las tres formas que identificamos como recursos para generar una confusión en torno a la identidad de los personajes y, con ello, para construir un sujeto que no se limita a ser una descripción, una identidad narrativa o una voz narradora se nutren de las historias del archivo. Todas estas historias en el monólogo final de la novela dan forma a un *yo* caracterizado por la incertidumbre y que nos habla de personajes tan inciertos como ella. Este *yo* siempre remite a la posibilidad de ser otra pues pierde su posición como *yo de la enunciación* entre los *yoes* de los personajes que hacen parte de los relatos que ha leído y narra. Pierde también su nombre, el cual no conocemos con seguridad y se esconde entre los nombres de los personajes de su relato y el pronombre *yo*. Pierde, finalmente, su voz en medio de la multiplicación de voces de diferentes personajes de su relato. Todas estas pérdidas construyen un sujeto que aparece como instancia que enuncia, como una narradora de las historias que ha consultado en el archivo y muchas otras, y quien se encarga de mostrarnos que la lectura y la narración son una herramienta para superar la idea de que un sujeto es equivalente a una identidad.

Hagamos una pequeña aclaración inicial. Cuando decimos que la voz del monólogo es la de una lectora de historias, hablamos en realidad de un personaje que recibe historias así estas no estén escritas. Como Russo, este personaje es espectador de las vidas de otros personajes y en esa medida lo podemos pensar como un lector. En diferentes ocasiones la voz nos señala que ha visto el archivo del Estado, pero además de ver el archivo, las historias, nos dice, han llegado a ella porque los protagonistas se las han contado o porque las ha leído: “esto es histórico [dice la voz], rigurosamente histórico, está en el Museo policial y me fue contado por la hija, que recordaba con odio y sarcasmo a su padre” (*La ciudad ausente* 144), “este es un cuento en el Archivo, este es el cuento de la cantora, hay otros...” (*La ciudad ausente* 150). Incluso en mitad del monólogo el personaje nos recuerda que ella misma es espectadora de los relatos que narra: “loca, me dijo, perdida, ese murmullo es el amor, la voz de la mujer que cuenta lo que ha visto, la pantalla blanca como una sábana, no puedo parar sin que se pare la vida, veo lo que digo, ahora está ahí, me dice, lo que quiero

escuchar” (*La ciudad ausente* 146). Es desde esta perspectiva que podemos decir que el personaje que narra el monólogo es en realidad una destinataria de las historias de otros.

Dicho esto, avancemos. La identidad de la voz que enuncia el monólogo que nos proponemos analizar es sometida, desde el inicio del pasaje, a la sospecha. A lo largo de toda la novela, se ha construido la idea de que al interior de la máquina habita la conciencia de Elena Obieta, la difunta esposa de Macedonio, y la idea de que esta conciencia intenta dar a conocer datos acerca de la historia de su creación a través de los cuentos. El monólogo inicia, aparentemente, corroborando esta expectativa; sin embargo, el procedimiento por el cual se nos indica que la voz del monólogo es la voz de la conciencia que habita en la máquina somete esa información a la duda.

El Museo fue clausurado y para entrar hay que atravesar la verja de hierro que lo aísla de la calle. Si uno cruza el jardín puede ver un leve resplandor que brilla en la ventana del primer piso. Para llegar hay que subir una rampa y pasar por las galerías circulares, hasta dar con la sala central. La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. Fuera, del otro lado de los cristales, se alcanza a oír el suave rumor de los autos que cruzan la avenida Rivadavia hacia el oeste. La máquina, quieta, parpadea con un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana.

¿Es usted, Richter? ¿Hay alguien ahí? Por supuesto que no puede ser Richter. Dije eso porque estaba demasiado asustada. Si está ahí, no me importa quién es. ¿Y si no hubiera nadie? ¿Y si estuviera sola? Ya no viene nadie. Hace días y días que ya no viene nadie. Un espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque y sobre la saliente de piedra, en una tarima, me han abandonado. (*La ciudad ausente* 140)

La narradora del monólogo, un *yo* que enuncia en primera persona y describe lo que sucede a su alrededor, aparece en el relato luego de que el narrador en tercera persona de la novela realice una breve descripción de la máquina encerrada en el Museo. La equivalencia entre esta voz y la conciencia al interior de la máquina se produce gracias a que el personaje que pronuncia el monólogo, el narrador en primera persona, se identifica con el género femenino; gracias a la descripción metafórica de la máquina que hace el narrador en tercera persona y gracias a las referencias al espacio que hacen tanto el narrador en primera persona como el narrador en tercera persona. Sin embargo, como veremos a continuación, ninguno de estos tres elementos es lo suficientemente fuerte como para asegurar que quien nos habla es la máquina de Macedonio.

En el primer párrafo del pasaje anterior, la máquina es descrita como una especie de ciborg, producto de una asociación metafórica del lente de la máquina con un ojo humano. Esta humanización de la máquina parece incrementarse cuando se le atribuye la acción de parpadear, lo que nos instala ante un cuerpo con movimiento. El cuerpo mecánico que parpadea nos prepara para que se asocie con él una voz, como la de la narradora en primera persona que habla de sí misma. Así, cuando llegamos al primer párrafo del monólogo, asumimos que el diálogo que leemos está siendo pronunciado por la máquina. La soledad en la que se encuentra la máquina descrita por el narrador en tercera persona parece hacer eco del abandono que señala la voz en primera persona y, gracias a esto, nuestra idea de que estamos leyendo un discurso pronunciado por la máquina de Macedonio parece tomar aún más fuerza.

El “espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque” del que habla la voz en primera persona parece remitir al mismo espacio descrito por la voz en tercera persona como parte del recorrido de llegada a la máquina, reforzando aún más nuestra opinión: “para llegar hay que subir una rampa y pasar por las galerías circulares, hasta dar con la sala central [...]. Fuera, del otro lado de los cristales...”. No obstante, los elementos incluidos en el espacio descrito nos empiezan a mostrar que puede que la asociación sea equívoca. No hay, por ejemplo, una rampa en la descripción hecha por la voz en primera persona y las galerías circulares de la descripción que hace la voz en tercera persona se deben atravesar para llegar a la sala de la máquina, a diferencia del espacio circular en el que, de acuerdo con la voz del monólogo, está ubicado el personaje que nos habla. Así, nuestro punto de partida para analizar a un personaje que se resiste a ser asociado con una identidad narrativa se nos presenta como la equivalencia entre una imagen y una voz narradora, aunque esta equivalencia puede ser falsa<sup>11</sup>. Esta forma de construir un personaje cuya identidad queda sometida a un juego de expectativas de equivalencia y elementos que señalan la no equivalencia es la que ha sido usada para pensar en la narradora del monólogo como un significante en el que se vinculan diferentes personajes. Así, al finalizar su lectura,

---

<sup>11</sup> En el final del capítulo 2 hemos propuesto un nuevo análisis de este pasaje en busca de las relaciones entre los personajes y el espacio. En él profundizaremos más en esta idea de que el espacio descrito puede no ser el lugar en el que se encuentra ubicada la voz narradora y veremos cómo la estructura de una serie de fragmentos nos sugiere esta posibilidad. Discutiremos también aspectos como la multiplicación del personaje en las imágenes descritas, idea que nos ayudará a entender cómo el sujeto puede ser un significante que excede la multiplicación de sujetos y objetos de la enunciación.

como veremos, en lugar de afirmar con certeza que la voz narradora es un personaje determinado quedamos con la sospecha de que su identidad puede o no ser la de un personaje, sospecha que mantiene abierta la posibilidad de interpretar y resignificar ese yo.

Al avanzar, nos damos cuenta de que la voz narradora intenta contarnos su historia. Ya veíamos, por ejemplo, que su narración estaba llena de referencias a lo que ve e imagina, las cuales hacen que el relato se encuentre focalizado en ella. A estas referencias se une el relato de sus recuerdos, mostrándonos un primer desplazamiento del foco narrativo hacia el pasado, aunque continuamos abordando el punto de vista del personaje que se ha asumido como la voz narradora. Este intento de dar cuenta de su propia historia, sin embargo, es interrumpido y desplazado por las historias de otros personajes. En el relato de este monólogo, al igual que sucedía con Russo y el ruso, el yo que se supone seguiríamos es desplazado y la narración se enfoca en la historia de otros personajes.

Ahora imagino los pasillos, la rampa, las galerías interiores que atraviesan el Archivo, si intento recordar sin que la pureza del recuerdo me ciegue, veo la puerta entornada de una pieza, una hendidura en la oscuridad, una silueta contra la ventana. Solo la puerta entornada de una pensión, ¿hará quince, dieciséis años? Nunca hay una primera vez en el recuerdo, solo en la vida el futuro es incierto, en el recuerdo vuelve el dolor igual, exacto, al presente, hay que evitar ciertos lugares a medida que se atraviesa el pasado con el ojo de la cámara, quien se mira en esa pantalla pierde la esperanza, veo la laguna hundida en la neblina, el aire gris de la mañana, ahí se mató mi padre, yo vi el bañado blanco con la escarcha en el borde, entre los juncos, pegado al barro marcado por las patas de los teros. Todo relato es policial me decía él. Solo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen. Raskólnikov, me dijo, Erdosain, el Dandy Scharlach. Mi padre mató a un hombre al salir de una fiesta. Estoy segura de que ya no voy a dormir, sueño con un ingeniero húngaro que se refugia en una casa de campo, en el estanco de una estancia donde anida un pájaro mecánico. La fiesta había durado hasta la madrugada y al salir hubo un entrevero en la galería que daba al patio del fondo. Estuve inconsciente cerca de dos horas, según el reloj Hitachi de la madre de Fuyita. Volví a ver la esfera luminosa y a sentir una pesadez en el muslo. (*La ciudad ausente* 142-143)

Las historias de “otros” desplazan la “historia personal”, es decir, aquello que la voz enuncia como sus recuerdos. En el pasaje anterior, por ejemplo, el recuerdo de la pieza de pensión es interrumpido por el recuerdo de la muerte del padre y este, a su vez, por el recuerdo de una conversación con un personaje al que la voz llama “él”. Este nuevo recuerdo es desplazado una vez más por el relato del asesinato de un hombre, relato que se encuentra atravesado por un pequeño comentario acerca de una historia soñada que

nosotros, lectores de la novela, ya conocemos: la imagen de Russo (o Macedonio) refugiado en el museo de los Lugo. La historia del asesinato, finalmente, es interrumpida por un nuevo recuerdo en el que la voz dice haber estado inconsciente por algunas horas. Sin embargo, no podemos asegurar que se trate de un nuevo recuerdo, también cabe la posibilidad de que se trate de un fragmento de la historia del asesinato que cometió el padre de la persona que enuncia. Este constante desplazamiento de los relatos, sean recuerdos o no, nos prepara para que, al igual que con el relato de Russo, se multipliquen los personajes y pierda importancia la identidad de quien nos habla. En otras palabras, el desplazamiento de historias facilita que en el relato haya un despliegue de personajes que cuestionen la idea de una identidad. La identificación de personajes con nombres y hechos que, aparentemente, no les pertenecen, como lo veíamos en la construcción de Russo, y el uso de pronombres cuyos antecedentes quedan indeterminados se presentan aquí como estrategias para construir a personajes que deben ser constantemente resignificados.

El uso del pronombre “él”, en la frase “todo relato es policial me decía él”, puede ser visto como un disfraz que oculta las identidades de los personajes masculinos que participan en las otras historias del fragmento e incluso algunos que hacen parte de las historias de la novela. Bajo este “él”, podríamos encontrar al padre de quien habla o a algún personaje que no conocemos y que ya la mujer ha mencionado unas páginas atrás: “La narración, me decía él, es un arte de vigilantes” (*La ciudad ausente* 141). También puede ser entendido como Fuyita, el vigilante del museo que la mujer imagina en las líneas iniciales de su monólogo. Es más, gracias a que sospechamos que la voz narradora del monólogo es la de Elena, la conversación que recuerda podría ser entre ella y Macedonio. Finalmente, gracias al detalle mencionado del reloj de la madre de Fuyita y a que como vimos existen algunas descripciones o referencias a espacios y personas que nos sugieren la transformación de un personaje en otro, también podemos leer la mención a la madre de Fuyita como una forma de vincular a Russo, único personaje del que se nos dice convive con su madre: “después de la muerte de Macedonio, el Ingeniero se retiró a su fábrica [...] dispuesto a librar una nueva batalla, con su madre paseando por los pisos superiores...” (*La ciudad ausente* 57), “no queda nada, nada de nada, solo nosotros, para resistir, mi madre y yo, esta isla y la máquina de Macedonio” (*La ciudad ausente* 127). Podríamos incluso interpretar literalmente la mención al padre de la máquina y decir que nos habla de su fabricante, Russo, y, con ello,

mencionar una vez más que la identidad de este podría ser la que se esconde detrás del pronombre “él”. De esta manera, en el fragmento anterior las identidades narrativas de diferentes personajes se ocultan bajo un pronombre, y aún más importante se mantiene abierta la posibilidad de interpretar al personaje del que se nos habla. Esto, sin embargo, no nos muestra de qué manera la voz de la narradora de este monólogo se pierde entre las voces de los personajes de los relatos que ha leído y ahora narra, de manera que cabe preguntarnos cómo sucede.

El ejercicio de multiplicar las identidades narrativas a las que remite el “yo” de la enunciación en el monólogo también retoma las estrategias que ya habíamos visto en el relato de Russo. El proceso por el cual Russo, el personaje narrador, quedaba disfrazado con la identidad de los personajes que eran mencionados en su relato regresa aquí para ilustrar la idea de que el “yo” de la enunciación está experimentando como propios los recuerdos de los personajes que hacen parte del archivo estatal. A diferencia de lo que sucedía en el relato de Russo, en el monólogo, el “yo” de la enunciación nunca asume un nombre o una identidad clara, por lo que la recuperación de la identidad que veíamos cuando Russo decía “soy Russo” ya no es posible. En su lugar, queda constituida una identidad que es un híbrido entre los personajes femeninos del relato y la narradora. Un ejemplo de esta transformación del “yo” de la enunciación lo encontramos cuando la voz narra la historia de una mujer que hace parte del archivo: Eva Perón.

Me acuerdo, en la época de Richter, cuando Perón cayó en el lazo alemán y puso todo para conseguir la bomba atómica argentina y la independencia económica, en esos meses de espera y desmentidas, Evita andaba a los cachetazos con los ministros Evita Perón, sí, le cruzaba la cara de un cachetazo al ministro del Interior no bien el ministro decía algo levemente despectivo respecto de las clases populares, de los pobres grasas, zas, zas, ida y vuelta [...], Eva veía aflorar la injusticia social en los mismos ministerios y se defendía a los cachetazos, llamaba a los ministros y se paraba en puntas de pie y les cruzaba la cara, zas, zas, así empezó la resistencia peronista. Esas historias han circulado desde el principio, de boca en boca, cuando le vaciaron el cuerpo y la embalsamaron, quedó así, igual, una muñeca con el relojito en la muñeca, tan flaca que no le cerró la correa, y ella encerrada en una caja, arriba de un armario en la CGT, tapada con una manta, porque los marinos la querían tirar al río, fondearla. Una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también, vaya a saber lo que estaba soñando cuando murió. Me acuerdo de la sala del hospital, los pobres que me visitaban, se paraban al pie de mi cama, en la mano la gorra de lustrina, vienen a darme el pésame, ninguno de mis antiguos conocidos me ha conocido, está el ruso, Rajzanov vino al último momento con su cuerpo de metal, rehecho, la política es el arte de la muerte, esa

política, dice Rajzanov, altiva helada, del que anda en la noche para vindicar a los humildes y a los tristes, es el arte de la muerte. Las mujeres tejían tricotas para los soldados en la Plaza de la República. Para ser anónima, la política debe ser clandestina, hay una pequeña brisa que viene de las galerías, estoy en una sala de vidrio, exhibida como una muñeca, soy la abeja reina, clavada en el almohadón de terciopelo, el alfiler de corbata tiene una perla y atraviesa el cuerpo de la mariposa, hay que clavarlas, dice, cuando están con vida, para que no posen rígidas y mantengan su elegancia, si uno las clava cuando han muerto el color de las alas se desvanece. Ésa soy yo, la gata que se pasea por los corredores, sola en esta sala vacía y después hacia la izquierda el patio interior y la ventana sobre el baldío. (*La ciudad ausente* 147-148)

El pasaje retoma el desplazamiento de historias que acabamos de ver. Al igual que ocurría con el recuerdo del asesinato cometido por el padre de la voz narradora, en un momento de este relato dejan de ser claros los límites entre los hechos que pertenecen a la historia de Eva Perón y los que no. Una vez ha terminado la descripción del cuerpo secuestrado de Eva Perón y escondido en un armario de la CGT, la voz que enuncia el monólogo comienza a describir un nuevo recuerdo que, aparentemente, es personal: “me acuerdo de la sala del hospital, los pobres que me visitaban, se paraban al pie de mi cama”. La descripción, sin embargo, utiliza ciertas frases que crean una imagen similar a la que alude la historia que se acaba de narrar acerca de Eva Perón. La “sala del hospital” y los “pobres” que la visitan señalan el contexto de la muerte de Eva y la defensa de las clases populares que acaban de ser mencionados en el relato. La transformación de la identidad del “yo” de la enunciación termina de sugerirse cuando este afirma: “ninguno de mis antiguos conocidos me ha conocido”. La frase realiza una alusión a una falta de identidad que puede ser interpretada como la transformación de la voz en Eva Perón. Sin embargo, al tener conciencia de que estos eran sus antiguos conocidos, la voz también reconoce no ser Eva Perón. El “yo” de la enunciación queda constituido así, como un híbrido de las dos identidades a las que se alude.

Después de que esta transformación ocurre, el relato continúa con una descripción de un contexto político que refiere a Eva Perón mientras apunta a una serie de personas y espacios que nos sugieren, una vez más, la conciencia de Elena Obieta. Rajzanov<sup>12</sup> y el

---

<sup>12</sup> Debemos hacer hincapié en un detalle del nombre del personaje que nos instala ante la posibilidad de que no se esté hablando de Elena. Tanto en la edición de Anagrama (2003), como en la edición de Debolsillo (2017), el nombre de Rajzanov cambia. La primera vez que escuchamos su historia, la del soviético con el cuerpo rehecho con partes de metal, es en el relato que Russo cuenta a Junior, sin embargo, su nombre varía

ruso, quienes pueden ser leídos como dos personajes (el padre de Russo y Rajzarov) o como uno solo (Rajzarov), hacen parte de la historia de la muerte de Elena y, por ello, pueden señalarnos también que en la escena se nos habla de esta mujer. Este doble contexto finaliza con un relato que alude a las dos posibles historias: “hay una pequeña brisa que viene de las galerías, estoy en una sala de vidrio, exhibida como una muñeca”. La exhibición de Eva en un museo y el aislamiento de la máquina en la sala del Museo funden en un mismo personaje a estas dos mujeres, instalándonos ante un personaje que ya no podemos distinguir con claridad.

Hay también en esta mezcla que hemos mencionado la identidad de una tercera mujer que permanece sugerida a lo largo de todo el monólogo. Unas líneas atrás, antes de que el relato de Eva Perón comience, la voz menciona: “yo soy Amalia, si me apuran digo soy Molly, yo soy ella encerrada en la casona, desesperada, la mazorca, soy irlandesa, digo entonces soy ella y también soy las otras, fui las otras” (*La ciudad ausente* 147). Las mujeres mencionadas, todas personajes de otras obras literarias, son también formuladas como historias que la narradora ha leído. La voz de una de ellas, la de Molly Bloom, personaje del *Ulises* de James Joyce, parece dar forma a este monólogo. El uso desenfrenado y fragmentado de historias que avanzan en un monólogo caracterizado por su velocidad y por su ilegibilidad da forma al famoso monólogo final de la novela del escritor irlandés y son estrategias recuperadas por Piglia para elaborar el monólogo final del relato. De esta manera, además de agrupar bajo el yo de la enunciación a Eva Perón, a la conciencia que nos habla y a Elena Obieta, la forma del monólogo también hace presente a Molly Bloom.

Así, hemos identificado una multiplicación de personajes que dan forma al yo de la enunciación y a algunos de los personajes acerca de los cuales nos habla. Estas instancias quedan señaladas y vinculadas, podríamos decir, gracias al uso de dos pronombres cuyos antecedentes se mantienen indeterminados. Una de estas colectividades, llamada en ocasiones “él”, se crea al combinar las historias y los nombres y mantiene viva la posibilidad de remitir a cada uno de los personajes masculinos que intervienen en el pasaje o que se traen a colación. El otro, el “yo” que enuncia el monólogo, encarna un colectivo de mujeres que, al igual que Elena, se encuentran aisladas o encerradas y dan forma a un

---

en una letra: Rajzarov. Este cambio, que bien podría ser un error tipográfico, introduce la posibilidad de que el personaje referido en este pasaje sea otro.

sujeto que experimenta recuerdos como propios aun cuando señale que pueden no serlo. Así, el monólogo nos sugiere que, gracias a las historias observadas, leídas y narradas por quien nos habla, es posible pensar a un sujeto que es más que un personaje o una identidad, pero que utiliza ciertas instancias para vincular a una colectividad de personajes y mantener abierta una posibilidad de significación gracias a esos vínculos. Lejos de ser una identidad almacenada en el archivo del Estado, este sujeto utiliza las historias que están en ese archivo como nuevas formas que se vinculan a la narración. La voz de este sujeto, su descripción y los acontecimientos que recuerda, remiten a múltiples personajes y con ello a múltiples interpretaciones posibles. El sujeto, de esta manera, surge como un significante que nos obliga a reconocer su presencia en los relatos que narra, aun si no podemos aclarar quién nos habla y acerca de quién lo hace.

### Conclusión: el sujeto es otros

La imposibilidad de afirmar con claridad quién habla o de quién se habla constituye, de la manera que hemos mostrado, una forma de resistencia ante la reducción del sujeto a un rol fijo, una descripción, un nombre o una definición. La lectura de la novela que ha hecho Avelar en su artículo “Alegorías de lo apócrifo”, en la que la multiplicidad y la combinación de historias se leen como una herramienta para resistir a las mentiras del Estado, cobra sentido al analizar la construcción de personajes en la obra. Lo que hemos visto en este capítulo nos muestra que el sujeto no se enmascara detrás de algunos personajes de ficción, sino que se formula en las historias con las que entra en contacto. Los personajes de *La ciudad ausente* circulan por un mundo construido con relatos y, al hacerlo, se transforman en híbridos de lo que han asumido es el relato de su vida y de los relatos con los que han entrado en contacto, incluyendo los del Estado. Los nombres, descripciones y roles que pudiéramos utilizar para señalar que un personaje es el mismo a lo largo de la novela nos invitan a leer dicho personaje como una construcción que se ha multiplicado. Así, el sujeto que hemos formulado surge a partir del señalamiento de alguien que participa de los relatos y de la imposibilidad de identificarlo con claridad. Este es el sentido por el

cual podemos decir que el sujeto es un significante suturado al lenguaje, o de manera más acertada, a la narración.

Este ejercicio se nos propone como un reconocimiento de la multiplicidad que subyace a la idea de sujeto. Pensar al sujeto como un “significante” en el lenguaje es pensarlo como una instancia que hace parte de un mundo compuesto por relatos y que se hace significar en cada uno de ellos. Este mundo de relatos también incluye las narraciones históricas y literarias que se citan como parte del contexto de la novela y que entran en ella bajo la forma de relatos que abren la posibilidad de interpretar desde nueva perspectiva eso que llamamos sujeto. No ha sido gratuito que, en esta novela, algunos personajes sean llamados con el nombre de una figura literaria o histórica, ni que en ocasiones esos nombres sean ligeramente modificados y nos “recuerden” a alguien más.

Así, podemos pensar que, si el Estado se impone verificando datos y construyendo ficciones que llama verdaderas, entonces la idea del sujeto, entendido como significante en el lenguaje, puede superar esa imposición pues señala una instancia que mantiene viva la posibilidad de ser interpretada en diferentes ficciones, incluidas las ficciones del Estado. La posibilidad de significar en un relato hace que mientras se pueda seguir narrando, el sujeto nunca quede capturado en un significado y, por ende, no sea susceptible al control estatal.

Esta lectura del sujeto en la novela no es una interpretación innovadora. Edgardo Berg, por ejemplo, señala que en la obra de Piglia se pueden reconocer algunas series narrativas que atraviesan sus novelas y cuentos. Una de ellas es la serie de las mujeres “en la que la voz femenina —la voz de las traidoras, locas-cantoras o modernas Casandras— es un puente para la reconstrucción de la historia, dice la ‘verdad’ del relato, se constituye como un dispositivo narrativo que entreteje los sentimientos hostiles de los habitantes de una Buenos Aires futura” (“El relato ausente” 75). Si bien en la novela el concepto de “verdad” ha sido reemplazado por el de ficción posible, el yo de la enunciación que atraviesa el monólogo final puede ser visto como el dispositivo narrativo que entreteje, ya no los sentimientos hostiles de los habitantes de Buenos Aires, sino los relatos de estos habitantes. El funcionamiento de ese dispositivo es lo que hemos señalado a lo largo del capítulo.

En otra lectura, Andrea Torres Perdigón señala:

la configuración de la voz narrativa está directamente relacionada con la multiplicidad de relatos que conforman la estructura de la novela. Las múltiples historias son contadas por diversos narradores. Sin embargo, existe otra faceta de las múltiples voces narrativas —que no ha sido ampliamente estudiada en esta novela— y es que estas no obedecen solo a la aparición de diversos relatos, sino también a cierta *inestabilidad* de los narradores. El narrador en el texto de Piglia parece una figura que varía, se desplaza y no es la misma durante el transcurso de su propia narración; su identidad y su lugar parecen no estar del todo determinados. (“¿Quién ve, quién narra?” 106).

La inestabilidad que señala Torres Perdigón es producto de lo que hemos rastreado en este capítulo y, como lo hemos mostrado, nos invita a reconocer la presencia de un sujeto aún si no podemos identificarlo o pensarlo como estable. Por esto, lejos de ser menos importante, como Torres lo menciona —“el origen de la enunciación deja de ser tan importante y cede su protagonismo a la narración misma, de manera casi independiente de su narrador y su narratario” (“¿Quién ve, quién narra?” 107)— al construir el “yo” de la enunciación como una voz que, aunque inestable, manifiesta la necesidad de narrar, en la novela se señala la importancia de hacer presente al narrador, que es también lector y consumidor de historias. El sujeto es, pues, un efecto de los relatos que circulan a su alrededor. Esta, sin embargo, no es la única forma en la que, en *La ciudad ausente*, se hace presente al sujeto como un efecto del lenguaje para resistir al Estado. Su constitución como observador y observado, y como narrador de lo que ve, permite también leerlo desde el concepto de imagen/texto, como una construcción que, gracias a la relación problemática que establece la novela entre lo visual y lo verbal, escapa a la determinación del Estado y se mantiene como significante que se interpreta en la narración. Del estudio de esta relación problemática nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2. El sujeto en la relación imagen/texto

El análisis propuesto en el capítulo anterior nos llevó a afirmar que, pese a que existen personajes y narradores que afirman su identidad, si nos preguntamos quién habla y acerca de quién nos habla en *La ciudad ausente*, la identidad de estos personajes se disuelve rápidamente en medio de una confusión de voces, descripciones, nombres, historias y roles en el relato. Aun así, la presencia de alguien que aparecía en medio de esta confusión de fenómenos narrativos para contarnos su historia mientras contaba otras historias que le habían sido contadas o que había leído era permanente. Si bien nos encontramos con personajes a los que no sabíamos si llamar Russo, el Ingeniero o el ruso; si bien no supimos con claridad si los relatos que nos refería la voz de una narradora eran parte de la vida de Elena, de la de Eva Perón o de la de alguna otra mujer, podemos afirmar que una instancia de sentido se hace presente en la narración y puede mantener abierta la posibilidad de representar a cada uno de estos personajes en el acto de enunciar un relato. Nuestro objetivo en este capítulo es exponer la forma en la que la relación problemática entre lo visual y lo verbal ha favorecido el surgimiento de este sujeto lacaniano. Para cumplirlo deberemos entender la novela desde el concepto de imagen/texto<sup>13</sup>, de W. J. T. Mitchell, que pone en juego un tipo de texto que mantiene una relación particular con la imagen: la descripción. Esta forma de representación nos ayuda a resaltar algo que para la lectura de *La ciudad*

---

<sup>13</sup> Recordemos que, para Mitchell, quien formula este concepto en el capítulo 3, “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”, de su libro *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, la noción de imagen/texto se refiere a una representación en la que lo visual y lo verbal entran en una relación problemática. Como ha quedado sugerido en algunos pasajes del capítulo anterior, *La ciudad ausente* puede ser comprendida como una representación de ese tipo.

*ausente* es fundamental y que a lo largo del capítulo 1 mantuvimos parcialmente al margen: el vínculo entre narración e imágenes, entendidas estas últimas como construcciones principalmente visuales que el texto invita al lector a imaginar durante su lectura de la novela.

Al hablar de descripción, hacemos referencia a un tipo de texto cuyo funcionamiento le confiere una fuerte dimensión visual y le permite establecer una serie de significaciones del orden de lo icónico que lo llevan a un incremento de su potencial visual, un *iconotexto*, para usar el concepto que ya hemos formulado de esta manera. De acuerdo con la profesora Pimentel, esta la descripción puede ser definida de la siguiente forma:

‘Poner un objeto a la vista’ (síntesis icónica) y ‘darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes’ (análisis) —en otras palabras ‘ver’ y ‘conocer’, lo sensible y lo inteligible— resume el contradictorio ideal de una descripción tanto ‘viva’ como ‘detallada’ —es decir, tanto sintética (lo simultáneo del *ver*) como analítica (el acto racional de conocer). (*El espacio en la ficción* 19)

La descripción queda definida entonces como un tipo de representación verbal en la que una serie de detalles y características permite al lector imaginar de manera vívida, en particular bajo el aspecto visual, un objeto, espacio, persona, etc. Si entendemos esta clase de texto como parte de una narración, podríamos concluir que, al pretender poner un objeto a la vista, la narración debe suspender su propósito de desplegar una serie temporal de acontecimientos para ofrecer una visión de un espacio, objeto, escena o cualquier otro tipo de imagen, a través de un conjunto de características. En otras palabras, el avance temporal de los acontecimientos debe, aparentemente, quedar suspendido para dar paso a una lista de detalles<sup>14</sup>.

Un texto descriptivo puede ser entendido como un texto cuyo sentido aparece en la relación entre diferentes medios de representación. De acuerdo con Pimentel, la descripción

---

<sup>14</sup> Al decir “aparentemente” nos referimos a que la distinción entre narración y descripción no resulta tan clara como parece. Basta, por ejemplo, con citar el tipo de texto conocido como écfrasis, el cual Pimentel define, siguiendo a James Heffernan, como un texto “preñado de narratividad” (“Ecfrasis y lecturas iconotextuales” 208). Los objetos descritos en estos textos pueden remitir a acciones o representar historias, con lo que estaríamos, no ante la suspensión de la acción narrada sino ante la aparición de una acción diferente. El potencial narrativo de la écfrasis incluso va más lejos, como lo señala Pimentel, ya que “es el propio texto ecfrástico el que, al dinamizar la descripción, literalmente construye un relato donde no necesariamente lo hay” (“Ecfrasis y lecturas iconotextuales” 209). En otras palabras, al convertir un objeto en una representación verbal y crear relaciones de sentido entre las partes de un objeto, la écfrasis construye un relato, inscribe y describe el objeto en un flujo temporal.

[...] hace equivaler una nomenclatura y una serie predicativa. Esa nomenclatura —lexema o grupo de lexemas que se propone como el tema descriptivo— tiende a ser de valor altamente referencial e icónico, y se presenta, ya sea como nombres propios con referente extratextual, o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica y por lo tanto un alto grado de iconización verbal. En todo caso, la nomenclatura, de entrada, le ofrece al lector una ilusión de realidad “autorizada” por un referente “real” fuera del texto y por una realidad “compartida” que solo hay que *reconocer*. En cuanto a la serie predicativa, esta puede darse en forma paratáctica —catálogo o inventario— o hipotáctica, cuando la descripción se pliega a la estructura previa de un modelo dado. El modelo elegido puede ser de tal naturaleza que ayuda a reforzar la ilusión de realidad generada por la descripción; esto ocurre de manera muy especial cuando el modelo coincide con los que el saber oficial ha diseñado para segmentar y dar cuenta de la realidad. Tal es el caso del modelo lógico que construye al objeto en términos de forma, tamaño y cantidad, y da cuenta de su disposición en el espacio y su relación con otros objetos. Otras “particularidades sensibles” que pueden ofrecerse tienen que ver con el color, la textura, el material del que está hecho el objeto y su procedencia (lo cual nos daría la dimensión espacio-temporal del objeto). En especial el adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función sea calificativa, constituyen los instrumentos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas estas “propiedades” que el objeto posee morfológicamente o por atribución. (*El espacio en la ficción* 26)

El lector de la descripción debe reconstruir en su mente una imagen que ha sido suscitada por la información expresada en esta “serie predicativa” y hacer explícita la serie de relaciones que conectan el texto descriptivo con el resto de la narración en la cual se encuentra insertada —si se encuentra insertada en una—. De manera que, más que *detener* el flujo narrativo con una serie de características, los espacios u objetos descritos constituyen una construcción de sentido en la que un grupo de nombres, adjetivos y frases calificativas hace visible una imagen y la pone en relación con los eventos narrados en un texto. La descripción puede ser vista, entonces, como una representación heterogénea en la que dimensión icónica (la imagen creada por el lector y los objetos descritos) y dimensión verbal (la narración y las palabras utilizadas para describir) están en constante tensión y diálogo.

Esto no debe llevarnos a creer que la descripción subordina completamente el texto al propósito de hacer ver una imagen. Resulta curioso, como Pimentel anota, que el despliegue verbal de detalles, en lugar de mostrar con claridad, entorpece la síntesis icónica pretendida: “en una especie de ‘deshilachamiento’ analítico, una excesiva expansión en la descripción diluye, si no es que literalmente *ob-litera* (borra), el objeto verbal que se quiere

construir” (*El espacio en la ficción* 91). De manera que la palabra descriptiva, gracias a que permite este “deshilachamiento analítico”, no solo se vuelve un medio para “hacer ver” o para vincular diferentes significados a la descripción, sino también una posible amenaza para la síntesis icónica del texto descriptivo.

Podemos hallar, en el texto descriptivo, una última tensión que tiene que ver con la relación problemática entre lo visual y lo verbal. Para que su propósito de dar a ver se cumpla, el texto descriptivo utiliza una serie de modelos de organización que se mezclan en lo que Pimentel llama un sistema descriptivo:

El sistema descriptivo aparece entonces como un universo de discurso estructurado según uno o varios modelos, ya sea lingüísticos (composición semántica que resulta en un sistema potencial de contigüidades obligadas), lógico-lingüísticos (categorías espaciales que se resuelven en oposiciones binarias, tales como arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc.), o modelos extratextuales, provenientes de otros discursos del saber oficial o popular, tales como el de los sentidos, taxonomías científicas o populares, modelos de organización urbana, o provenientes de otras artes (arquitectura, pintura, música). (*El espacio en la ficción* 63)

La construcción de este sistema supone un aislamiento de detalles, una jerarquización, una subordinación y otros procesos que el objeto material o la representación que alguien hace en su memoria o imaginación no presenta<sup>15</sup>. Incluso si se describe un objeto no “real”, la síntesis icónica pretendida nos obliga, en principio, a figurarnos la imagen final como cosa diferente a una serie de fragmentos estructurados gracias a procesos lingüísticos y analíticos. Esta división y reestructuración de las partes de un objeto en el discurso produce la tensión de la que hablamos. El propósito de la descripción —presentar un objeto a la vista del lector— implica pensar en las palabras como vehículos para transmitir esa visión; sin embargo, la descomposición llevada a cabo con ellas termina por construir un objeto distinto, asociado a una serie de discursos implícitos en las categorías seleccionadas para organizar las partes de dicho objeto y en el texto que lo genera. El texto descriptivo queda

---

<sup>15</sup> Recordemos que, para Lacan, accedemos al mundo de la imagen a través del lenguaje. Este es el tema de su experiencia del ramillete invertido (ver Lacan, *El seminario de Jacques Lacan 1. Los escritos técnicos de Freud*), con la que concluye que “la relación simbólica define la posición del sujeto como vidente. La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completitud, de aproximación de lo imaginario” (214). Esa aproximación —que nunca es un acceso total— nos señala que hay un objeto más allá de nuestra visión, visión determinada por nuestra relación con el lenguaje. Gracias a esto, podemos entender la escritura de una descripción como, en principio, un doble proceso de codificación en el lenguaje: el que nos permite dividir en particularidades el objeto descrito al imaginarlo u observarlo y el que se lleva a cabo al reorganizar los detalles y construir el texto descriptivo.

constituido, entonces, como un iconotexto en el que un objeto ausente y una serie de nombres, adjetivos y frases se subordinan, reestructuran y amenazan mutuamente.

Pero la descripción es un tipo de iconotexto que puede recrear otros tipos de textos icónicos, como sucede en *La ciudad ausente*. Existe un interés en la novela por especificar que algunas descripciones son en realidad alucinaciones, sueños, recuerdos o proyecciones imaginarias. Todos estos son diferentes tipos de imágenes mentales que plantean problemas de representación diversos. Mitchell, por ejemplo, caracteriza las imágenes mentales de la siguiente manera:

People may report experiencing images in their heads while reading or dreaming, but we have only their word for this; there is no way (so the argument goes) to check up on this objectively. And even if we trust the reports of mental imagery, it seems clear that they must be different from real, material pictures. Mental images don't seem to be stable and permanent the way real images are, and they vary from one person to the next: if I say "green", some listeners may see green in their mind's eye, but some may see a word, or nothing at all. And mental images don't seem to be exclusively visual the way real pictures are; they involve all the senses. (*Iconology* 18-19)

Estas reproducciones privadas de una experiencia subjetiva, visualizables solo en la conciencia de quien las observa, requieren de la palabra para, en alguna medida, ser fijadas. Pero, como Mitchell advierte, las palabras utilizadas para fijar lo experimentado producen en la imaginación del lector nuevas imágenes, sonidos u olores tan inestables o subjetivos como la experiencia original. Esto nos instala frente a un problema de representación con respecto a las imágenes mentales: ¿cómo dar cuenta con palabras de una experiencia privada y subjetiva que involucra todos nuestros sentidos?, ¿cómo reconstruir con palabras una experiencia que permanece ausente para otros?

Si *La ciudad ausente* pone en juego la problemática de la imagen/texto lo hace para invitarnos a representarnos con imágenes la acción narrada. Al hacerlo, plantea varias formas de tensión entre imagen y palabra, como las ya descritas. En medio de estas tensiones se construye una relación entre los personajes y lo que observan que permite mantener la posibilidad de que los personajes de la novela siempre puedan ser entendidos como otros. Lo que nos proponemos a continuación es revisar cómo los tipos de representaciones que hemos mencionado, y los problemas de la relación entre imagen y palabra que encarnan, han sido aprovechados por Piglia para mostrarnos que en la relación

entre los personajes y lo visto —relación que en la novela se construye a través de los actos de leer y narrar— el sujeto encuentra una restitución de su carácter como significante en el lenguaje, es decir, como parte de una estructura del lenguaje que no puede ser identificada o descrita por el discurso del Estado.

## 2.1. El Museo como espacio de almacenamiento y organización de imágenes

Iniciemos esta exploración de las relaciones entre personajes e imágenes analizando, en primer lugar, la forma en la que estas tensiones han sido utilizadas para representar la amenaza que se cierne sobre el sujeto, esto es, la definición y captura del sujeto como un significado controlado por el Estado. Este análisis nos llevará a plantear que, si bien existe cierta tendencia a asociar las imágenes figurativas (pinturas, esculturas, fotografías, etc.) con el control de las historias por las que circulan los personajes, al ser construidas aquellas imágenes como parte de una narración, los personajes se apropian de ellas y las resignifican.

En primer lugar, recordemos que, en el pasaje del encuentro entre Junior y Julia, la metáfora del espejo era usada para establecer una relación entre la imagen y la capacidad del poder estatal para capturar, formular y sustituir identidades. Veíamos que, como la teoría del estadio del espejo de Lacan señalaba, la imagen del sujeto reflejada en el espejo es constituyente, permite al sujeto identificarse como una totalidad con límites claros. Sin embargo, este espejo funcionaba como un aparato que reduce lo que en él se refleja —muestra solo el rostro— y, al igual que el espejo de Lacan, proyecta una imagen invertida de ese fragmento, es decir, una representación de quién se ve en el espejo. Además, sustituye el rostro del personaje que se ve en ese espejo por el rostro de alguien más que se encuentra almacenado o controlado por el Estado. No obstante, la metáfora del espejo no es la imagen que mejor representa las características del Estado que acabamos de mencionar. El Museo es un espacio que ilustra la amenaza de una captura y sustitución de las identidades narrativas en la novela. El pasaje del primer recorrido de Junior por este espacio nos permite leer esa ilustración.

Luego de su encuentro con Lucía Joyce y de escuchar el cuento “La grabación”, Junior llega al Museo, espacio que ha sido construido para exhibir la máquina de Macedonio. Su objetivo es encontrar a Fuyita, el coreano que podría darle pistas acerca de las razones por las que el Estado quiere desactivar la máquina. A lo largo del recorrido, encontramos la mayoría de los cuentos de la máquina que conoceremos y algunas huellas de todas las historias de la novela. Estas huellas han sido presentadas como descripciones de representaciones visuales que ejemplifican momentos de las historias que atraviesan esta novela. La lectura de estas descripciones nos lleva a preguntarnos por qué insertar en la novela descripciones que recrean pasajes de los cuentos que acaban de ser leídos. Nos plantea también una pregunta acerca de la razón para construir el espacio del Museo como un lugar en el que, se nos dice, las esculturas e imágenes están acompañadas de reproducciones de los textos: “en las paredes había diagramas, fotografías, reproducciones de los textos. Junior anotó algunos datos en la libreta y dio una vuelta por el salón siguiendo la historia por las vitrinas” (*La ciudad ausente* 39).

Estos interrogantes, podemos decir, encuentran una posible respuesta si pensamos que, dentro de la red de relatos representada en la novela, circula también una “historia oficial” que ha narrado el Estado y que, como lo menciona el narrador en el fragmento anterior, se puede seguir a través de las vitrinas del Museo. ¿Cómo se ha contado esta historia oficial? La fragmentación de las historias, la selección de objetos que las representen y la posterior organización de estos objetos en el espacio son las estrategias con las que se ha construido este relato. Cabe notar que nosotros, los lectores, no tenemos acceso ni a la organización de estos textos en el espacio ni a las reproducciones de los textos en los muros.

Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y estas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. Todo era como debía ser. Uniformes militares en altas vitrinas de vidrio; la larga daga de Moreira sobre un almohadón de terciopelo negro; la fotografía de un laboratorio en una isla del Tigre. Con esos materiales se habían elaborado las historias. Tenían la claridad de los recuerdos. (*La ciudad ausente* 46).

Esta selección de objetos representativos se convierte en una amenaza para los personajes pues, como Junior anota, estos objetos han sido presentados como “materiales” de las historias y no como interpretaciones de las mismas. La novela, en términos generales, imprime gran carga de ironía a esta afirmación, pues, como veremos, los recuerdos y otras

imágenes mentales son tratados como un material complejo y poco claro. Sin embargo, al presentar como material de las historias algo que en realidad es una representación de ellas y que se encuentra contenido en un espacio controlado por el Estado, se corre el riesgo de que las historias, para los personajes, queden convertidas en construcciones inspiradas en esos materiales. El Estado parece presentarse, así, como una entidad que controla las historias que circulan por el tejido social, pues almacena y exhibe sus materiales. Además, como señala Junior, observar las imágenes es una manera de reconstruir la historia personal, por lo que aquellos materiales controlados por el Estado se presentan como las fuentes de las historias personales.

Además de esta transformación de los relatos en objetos que los representan, el pasaje del recorrido de Junior por el Museo nos propone también leer ese relato oficial en la organización de estas esculturas en el espacio. Pese a que, como lectores, seguimos el recorrido de un personaje, en el pasaje se ha hecho énfasis en que el espacio es una construcción que tiene su propio sentido. Las salas proponen una organización temática de las historias y esa organización es ya una interpretación de los relatos.

En una sala, Junior vio el vagón donde se había matado Erdosain. Estaba pintado de verde oscuro, en los asientos de cuerina se veían las manchas de sangre, tenía las ventanillas abiertas. En la otra sala vio la foto de un viejo coche del Ferrocarril Central Argentino. Ahí había viajado la mujer que huyó a la madrugada. Junior la imaginó durmiendo en el asiento, el tren cruzando la oscuridad del campo con todas las ventanillas encendidas. Esa era una de las primeras historias. (*La ciudad ausente* 44)

Más que ofrecer una interpretación “oficial” de las narraciones de la máquina, interpretación propuesta y controlada por el Estado, la distribución de estos objetos en el espacio del Museo solo sugiere la existencia de dicha interpretación oficial y de unos materiales que el Estado controla y que llama “verdaderos”. Si las esculturas e imágenes acerca de los relatos se presentan ante los personajes como materiales de las historias que circulan por la trama social, al organizarlas en un espacio se ha dado un sentido, una lectura, a la trama misma. Se nos presenta, entonces, un Museo que, además de ser pensado como un espacio físico que almacena las historias, también propone una lectura de la relación entre esos objetos. La amenaza que en un principio era descrita como la metáfora de un espejo que se traga el rostro de quien lo observa y reproduce en su lugar el rostro de alguien más, define ahora el funcionamiento de uno de los espacios que representa la

institucionalidad del Estado en la novela: el Museo, aun cuando la narración nos sugiera que el control del Estado no es total. En nuestra lectura, el Museo no es separable del recorrido que Junior hace por él; por lo que, como sucedía con los comentarios de Junior que desautorizaban la información del discurso de los policías, la organización espacial y visual de las historias de la máquina en el Museo se encuentra reorganizada por la narración. Al observar estas historias y hacerlas parte de su relato, Junior altera y resignifica lo que hemos llamado “historia oficial”.

Lo primero que podemos notar, junto a Junior, es que las representaciones visuales, que habían sido presentadas como “relatos verdaderos” que tienen “la claridad de los recuerdos”, presentan variaciones con respecto al cuento del que surgen. En su recorrido, por ejemplo, Junior se encuentra con una serie de cuartos de hotel en la que se representa, entre otros relatos, la escena final del cuento “Una mujer”, cuento que ha sido insertado inmediatamente antes de que se describa la representación. Mientras Junior observa el cuarto, el narrador señala que “en la mesa de luz vio la foto del hijo apoyada contra el velador. No recordaba ese detalle en el relato” (*La ciudad ausente* 45). La noción de verdad y de fidelidad con la que se pretendía hacer que la imagen sustituyera la historia es falsa. El retrato del hijo es un detalle que ha sido insertado en el espacio del Museo y que, de acuerdo con el relato que acabamos de leer, no pertenece al cuento al que hace referencia. Por el contrario, señala una interpretación que parece suavizar la acción narrada en el cuento con la idea estereotipada de cierto amor maternal incondicional, idea que no es coherente con la historia de una mujer cuyo escape a la vida doméstica es el suicidio. La novela, una vez más, nos muestra que las historias del Estado son también ficciones.

El recorrido de Junior a lo largo del Museo, por otro lado, sugiere también una reinterpretación del espacio que ha sido construido como disposición ordenada de los relatos de la máquina. Si el Museo captura todas las historias posibles y propone una serie de salas temáticas que imponen un orden y una lectura de los relatos, el hecho de que sigamos a Junior y conozcamos ese orden a través de sus pensamientos y apreciaciones puede ser leído como una reinterpretación de ese espacio. Así, en lugar de ubicarnos frente a reproducciones inexactas de escenas de los cuentos, cuyas inexactitudes son detectadas por un observador (Junior) que permite al lector confrontar la escena reproducida y el

cuento mismo, el narrador nos propone un recorrido, el recorrido de Junior a través de estas reproducciones y de los cuentos, que son insertados por el narrador, mientras Junior avanza por el espacio.

Desde esta perspectiva, resultan curiosas ciertas lecturas de este espacio, como las que proponen Jorge Fornet y Ana Rodríguez Pérsico. Fornet, por un lado, nos dice:

Si atendemos a la premisa de Huyssen de que el museo ha servido “como catalizador para la articulación de tradición y nación, legado y canon, y ha suministrado los mapas maestros para la construcción de la legitimidad cultural”, la función del Museo de *La ciudad ausente* es armar un canon amplio, capaz de dar coherencia a restos de los más variados textos literarios, nacionales y extranjeros, “cultos” y populares. Llama la atención, sin embargo, que en una novela tan vanguardista se escoja como espacio fundamental un museo, puesto que “la lucha contra el museo ha sido un duradero tropo de la cultura modernista”. La novela pareciera condenar una vez más la cultura al espacio del museo. En realidad este, además de ser en algún sentido salvaguarda de la memoria cultural, contiene la máquina y algunas de sus proyecciones, pero a la vez irradia los relatos con tal fuerza que ni aun su clausura puede impedir que estos se sigan difundiendo y creando redes de plagios, réplicas y apócrifos, que además escapan a todo control y enriquecen las versiones originales. (*El escritor y la tradición* 200)

Aunque la función que identifica Fornet puede ser vista como la articulación del relato oficial del que hablábamos, llama la atención que no haga mención al hecho de que lo que se almacena en el Museo no son los relatos de la máquina, por el contrario, son representaciones en tres dimensiones y reproducciones de los textos. Pareciera en esta lectura que existe una aceptación de que el Museo es el espacio que ha permitido conservar los relatos y organizar el flujo de estos a través de las redes clandestinas. Sin embargo, la novela nos señala que este espacio es en realidad un almacén de esculturas e imágenes en las que se han alterado los relatos que se representan. Esto, lejos de crear redes de réplicas y apócrifos que escapen a todo orden, establece una separación entre relatos falsos y un relato verdadero, separación que resulta contraria al intento de mantener un flujo de historias que, como hemos visto, es la función de la resistencia y de la máquina de Macedonio, entre otras.

En una posición similar, Rodríguez Pérsico señala que:

*La ciudad ausente* materializa el sistema literario en el Museo; allí los cuerpos escriturarios adoptan contornos de cuerpos humanos. El lugar atesora el pasado y, por lo tanto, moldea la memoria cultural, borra la geografía urbana y fantasmal, distribuyendo objetos en un espacio

imaginario que forja la ilusión de universos completos. En él, los objetos son fragmentos representativos —en este caso, piezas, engranajes insustituibles— que permiten la reconstrucción de la cultura entera. El Museo es otra utopía: una zona cerrada y abigarrada que establece un orden y corporiza una genealogía literaria, que cambia la linealidad del tiempo en la simultaneidad espacial. Un aleph custodio del patrimonio simbólico encarnado en personajes inolvidables. (“Introducción a Ricardo Piglia” 52-53)

Al calificar el Museo como “utopía”, Rodríguez Pérsico parece ignorar que la novela busca lo contrario a la simultaneidad espacial. Uno de los propósitos de la máquina, como distintos personajes lo reiteran, es mantener vivo el flujo de relatos y esto es posible solo gracias al flujo temporal de la narración. Si bien en varias ocasiones se nos señala que la linealidad no es la única organización temporal posible, la simultaneidad tampoco queda establecida como forma deseada. La definición, la interpretación cerrada y custodiada y la equivalencia entre un relato y un objeto parecen no ser lo que busca defender una novela como *La ciudad ausente*; por el contrario, lo que pretende advertirnos es que lo ofrecido por “el lugar [que] atesora el pasado” es en realidad un orden entre muchos posibles, orden que no puede ser visto como único o “verdadero”.

La metáfora del espejo y la representación del Museo en la novela nos han mostrado la construcción de un poder estatal que pretende imponerse a través de la construcción de imágenes. La creación de esculturas, pinturas e imágenes que pretenden representar y remplazar las historias, y su organización en un espacio como el Museo pueden ser leídas como una puesta en escena del poder que ostenta el Estado para construir e imponer identidades. La imagen, vista así, parece quedar asociada con la falsa creencia de que hay una equivalencia entre lo representado por una imagen y la imagen. El sujeto en la novela surge para resistirse a quedar capturado por esta falsa creencia y utiliza la tensión entre imagen y texto como una forma de resistencia. Nuestro trabajo ahora es ver de qué manera esta tensión ha sido utilizada en el resto de la novela para hacer evidente que los personajes, como observadores, se encuentran vinculados y multiplicados a través de las descripciones que hacen y, gracias a esto, en torno a las imágenes descritas podemos leer al sujeto como significativo.

## 2.2. El sujeto en el pozo

Pese a que los espacios de *La ciudad ausente* sirvan o no como lugares en los que algunos personajes realizan una acción, todos son presentados desde el punto de vista de alguien. Estas descripciones se encuentran cargadas por la presencia de un observador que cuenta lo que ha visto y que, aun cuando intenta ocultarse tras una voz narradora aparentemente ajena al mundo observado, tras el narrador en tercera persona que la novela utiliza, no deja de proyectarse en el espacio descrito. Entender así la relación entre el observador y lo observado nos permite, además de dar cuenta de un espacio, exponer conexiones entre sus detalles, encontrar sentidos ocultos en la descripción, multiplicar las identidades que existen detrás de un mismo personaje visto: nos permite, en otras palabras, reconocer la descripción del espacio como un texto cargado de signos que expresan una relación entre el espacio y los personajes.

La descripción que hemos elegido como punto de partida nos muestra cuán político puede ser el acto de describir un espacio y qué tanto puede ser interpretado como un acto de resistencia ante el poder del Estado. Se trata de un pozo que el narrador del cuento “La grabación”, el primer cuento de la máquina que conocemos, intenta reconstruir para nosotros. El narrador, un trabajador ganadero, describe lo que ve al interior del pozo en el que se le ha caído un ternero. Esta visión se encuentra mediada por un espejo que, como el espejo utilizado en la metáfora que hemos analizado, captura y fragmenta lo que en él se refleja. No obstante, lejos de representar una herramienta de captura del Estado, este espejo permite al personaje vislumbrar el horror oculto en el pozo, multiplicar el espacio en una serie de imágenes y dar cuenta de las acciones del Estado sobre la sociedad. Lo que observa el hombre, además, queda marcado por una sensación de horror que trasciende los detalles descritos. Estos detalles se ofrecen al lector como imágenes independientes que recrean lo que está en el espejo y el horror experimentado por quien describe.

Resulta que ahí, donde está el maizal, ve, hay un pozo en el cual a mí se me supo caer un ternero, un pozo, tenía dieciocho metros justos, yo le voy a explicar por qué tenía dieciocho metros justos, porque se me cae el ternero al pozo así, abovedado, de mayor a menor, no se observaba de afuera nada, balaba un ternero adentro y una vaca escarbaba, afuera, así con la pezuña, balaba llamando al ternero, entonces voy y le pido a este amigo, Maradey, justo salía

en camión, él, que me preste unos tablones que se me había caído un ternero en el pozo, en un pozo de molino, pensé primero, ¿no?, entonces voy con dos peones, para traer unos caballos grandes, unos percherones, y yo me fui hasta Malagüeño y pedí una piola de cuarenta metros —me dieron—, justo, más o menos tiene cuarenta metros la piola; bueno, pusimos los tablones así y hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo, para localizar el ternero era, vemos, no le puedo decir, este hombre, Maradey, no le importaba, a él no le importaba nada, la imagen esa, nadie se lo puede imaginar, lo que había en el pozo esos cadáveres, y el hombre y yo amarramos con esa piola una torre y, alumbrándome yo con los espejos, doblé la piola y la agarré al medio, le hice una armada en una punta y la largo, el ternerito estaba parado, era un ternero negro, medio flaquito, alto, clavado en las patas, y a medida que iba largando la piola —miraba por el espejo— había cualquier cantidad de cosas terribles ahí 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 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, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo, lo empezamos a tirar para afuera, se había quebrado la pata derecha, casi en el lomo, sobre la paleta, lo sacamos, pobrecito, los ojos como una persona. Lo lavé, me acuerdo, con una manguera y me mojaba la cara, yo, con el agua, para que Maradey no notara que estaba llorando, no podía casi respirar y le digo qué vamos a hacer, nada, me dice, dejar todo y no decir nada. (*La ciudad ausente* 31-32).

¿Cómo está configurado el sistema descriptivo del texto que acabamos de leer? En primer lugar, se nos establece como núcleo/título de la descripción el sustantivo “pozo” y como serie predicativa todo lo que es contenido en él. Resulta interesante —y ya volveremos a ello— que la serie inicia poco más allá de la mitad del fragmento, después de la frase “hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo”, mientras el tema de la descripción se establece desde la primera línea del pasaje. Entre las dos partes anteriores aparece una escena en la que el narrador observa una vaca escarbar y escucha un ternero balar al interior del pozo. La aparente cotidianidad de la escena —aunque en ella se nos sugiera el dolor y miedo de un ternero y una vaca— contrasta con la voz del narrador que se autocorrigue constantemente y no deja de prepararnos para la descripción del interior del pozo (no debemos olvidar que el narrador describe la escena para explicar por qué sabe que el pozo tiene dieciocho metros de profundidad).

Una vez inicia la exploración del pozo, se da paso a la descripción que esperamos. Los detalles de esta, los cuerpos, el ternero, el espejo y la cuerda, han sido presentados como

una lista de nombres yuxtapuestos que, salvo por una sola mención —“para arriba había como otra persona”— no utiliza modelos lógico-lingüísticos que nos permitan percibir la distribución, en el espacio, de los objetos y restos mencionados. Algunos de estos detalles han sido, a su vez, descompuestos en nuevas partes que utilizan adjetivos para darnos una impresión visual de ellos: “un ternero negro, medio flaquito, alto, clavado en las patas”, “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”. Estos contenidos particularizados —y olvidemos por un segundo el elemento referencial “así”, regresaremos a él—, luego, se señalan como impresiones en el espejo que se describen en el orden en el que el hombre las ve. Junto a los cuerpos, entonces, aparece la luz, que se mezcla con el contenido del pozo por momentos produciendo “el brillo de los restos” o se presenta como un elemento más reflejado en el espejo. A medida que avanzamos, la descripción pasa de una particularización de los contenidos del pozo a una yuxtaposición de esos contenidos, ahora solo nombrados: “vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz”. La reiteración de la palabra “vi” y el movimiento del espejo que ha sido mencionado antes, transforman la imagen del pozo, que se nos presentaba como una unidad —“la imagen esa, nadie se lo puede imaginar”—, en una serie de imágenes captadas en diferentes momentos a través del espejo. La serie predicativa de nuestra descripción representa, literalmente, una serie de imágenes observadas. Todos estos nombres yuxtapuestos que, salvo por el ternero “en el medio”, no se articulan en torno a un modelo que nos permita imaginar su distribución en el espacio, se encuentran vinculados solo por la presencia del observador que es reiterada en la descripción con el uso del verbo “ver” conjugado. Así, al igual que el animal que se encuentra en medio de todo lo descrito, el personaje que observa se convierte en el único elemento común de las imágenes que están siendo reflejadas por el espejo.

Por último, mientras se narra cómo los hombres sacan del pozo al ternero, se nos presenta una nueva descripción del animal en la que se resaltan dos detalles que resultan curiosos pues, como veremos, permiten establecer una nueva conexión entre este y el personaje que observa: “lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo [...] lo sacamos, pobrecito, los ojos como una persona”. De esta manera, gracias a la figura del espejo que ilumina, fragmenta, multiplica y captura los contenidos del pozo, pese a la unidad que profiere el título de la descripción y que el narrador confirma al hablar de “una imagen”, las

consecuencias, múltiples y caóticas, de la dictadura militar parecen salir a la luz. Los cuerpos desmembrados ocultados en el pozo se multiplican en las proyecciones captadas en el espejo por el observador y la supuesta unidad del pozo queda convertida en un conjunto de desaparecidos y muertos del Estado, un conjunto de efectos que provienen de ese discurso único y totalizante que ya hemos analizado con el que opera el Estado en la novela. No obstante, el horror de la imagen proviene no exclusivamente de los detalles particularizados, sino también de la presencia del observador que reacciona ante lo visto, visible a través de toda la descripción y articulada en el relato.

La descripción, como hemos dicho, se encuentra atravesada por una escena que separa el título y la lista de detalles. La escena está marcada por la autocorrección constante de la voz narradora y por la pretensión de explicarnos cómo se conoce con certeza la profundidad del pozo. Sin embargo, lo que hace la escena es desplegar una serie de detalles que no parecen tener relación con el interior del pozo y que postergan tanto el propósito de contarnos por qué se sabe la profundidad, como el propósito de describir el interior del pozo. Ese juego de postergaciones y autocorrecciones termina por construir una voz frenética que, como lo ha anunciado Emilio Renzi al entregar este relato a Junior, cuenta “la historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (*La ciudad ausente* 16). Esta construcción de la voz del narrador nos prepara para asumir lo que sigue como un esfuerzo que proviene de la necesidad de comunicar algo, aunque no se tenga la capacidad para hacerlo.

Además de una voz frenética que posterga la imagen a describir y que se hace presente a través de la descripción, también podemos reconocer el uso de recursos discursivos que señalan la escena como algo indescriptible. No solo hablamos de los momentos en los que explícitamente el narrador dice que la imagen es inimaginable, sino también del uso de expresiones que nos remiten a la situación de enunciación y no al objeto descrito, sin que podamos acceder a dicha situación. Cuando hacíamos hincapié, por ejemplo, en el uso de la palabra “así” para señalar la forma en la que el narrador intentaba describir la posición que tenía el cuerpo de la mujer hecha un ovillo, traíamos a colación una de estas expresiones. Tanto Junior, que escucha el cuento, como nosotros que lo leemos, no podemos tener una impresión de aquello que el narrador señala pues está directamente relacionado con el contexto de la conversación entre el narrador y su interlocutor, y con el lenguaje gestual del

narrador en medio de ese contexto. De manera que, lejos de complementar la imagen descrita, este elemento nos remite a una situación de enunciación en la que el narrador dialoga con alguien. Estos detalles, que no nos ayudan a visualizar el contenido del pozo, parecen existir para señalar la presencia corporal del hombre que narra, cuyos gestos son referidos por una palabra sin potencial icónico, al menos en su realidad puramente textual.

Es gracias a esta presencia que no ha sido ocultada a lo largo de la descripción que, cuando encontramos comentarios como “había cualquier cantidad de cosas terribles ahí adentro”, no solo vemos operadores tonales<sup>16</sup>, como los llama Pimentel, palabras que vinculan ideológicamente la descripción del pozo con la fuerte carga antidictatorial de la novela, sino que podemos reconocer en ellos la presencia del narrador en su relato, es decir, la expresión explícita de que quien habla hace parte de lo que quiere transmitir.

En esta descripción el sujeto surge además tanto de la voz que organiza los detalles de la escena en torno a la impresión de horror que le ha generado, como de su figura de personaje proyectado, y multiplicado, en la escena que describe. Esta proyección se lleva a cabo de dos formas: en primer lugar, a partir de la reiteración de los verbos “ver” o “mirar”, que, como ya hemos dicho, hacen presente al observador y lo instalan como elemento común de todo lo que se ve en el espejo. Cabe además notar que la reiteración del verbo “vi” es una multiplicación del personaje en el tiempo ya que, al fragmentar el movimiento del espejo y capturar con su mirada cada uno de los elementos que se reflejaban en la superficie, el personaje ha construido una serie de imágenes en las que él se encuentra representado. Las frases “vi los muertos, vi la tierra...” nos señalan no solo algo que es visto, sino también a alguien que ve. Estas proyecciones además transitan entre una voz colectiva, una voz en primera persona y una voz impersonal gracias a las múltiples formas de conjugar el verbo *ver* mientras se describe la escena. Así, el narrador pasa de ocultar su presencia tras frases como “joven la mujer, se ve”, a hacerla parte de una colectividad compuesta por él,

---

<sup>16</sup> Por “operadores tonales”, Pimentel entiende frases o adjetivos que “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico. [...] La significación ideológica de esta descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato —secciones que, o bien pueden ser narradas, o bien pueden constituir un discurso gnómico de reflexión y generalización por parte del narrador” (*El espacio en la ficción* 28).

Maradey y todos los que se encuentran en la escena: “hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo, para localizar el ternero era, vemos, no le puedo decir”.

La segunda forma de proyección y multiplicación del personaje en esta descripción aparece como un paralelo sugerido entre el ternero y el hombre que observa. Como decíamos, tanto el ternero ubicado en el centro, único elemento referencial en torno al cual se organizan los cuerpos, el lodo y los restos descritos al interior del pozo, como el personaje que observa a través del espejo son sugeridos como elementos comunes que organizan la descripción. Además de esto, decíamos, se resaltaban dos detalles del ternero que nos servían para establecer una conexión entre ambos. Por un lado, se anotaba que el ternero estaba “duro de miedo” y, por otro, que tenía “los ojos como una persona”. El miedo que se señala en el animal parece hacer eco del miedo que experimenta el hombre y, junto al detalle de sus ojos, parece sugerirnos que el ternero es parte de esa voz colectiva en la que el narrador se encontraba identificado. Finalmente, el relato nos sugiere una conexión aún más fuerte gracias a que el narrador vincula, por contigüidad, el comentario acerca de los ojos del ternero con su propio llanto, luego de sacar al ternero del pozo: “lo sacamos, pobrecito, los ojos como una persona. Lo lavé, me acuerdo, con una manguera y me mojaba la cara, yo, con el agua, para que Maradey no notara que estaba llorando”. El sujeto surge, pues, de esta multiplicación de los personajes que se articulan alrededor de una serie de imágenes vistas con horror y de un mismo relato. La dimensión iconotextual del pasaje, además de dinamizar y multiplicar lo visto, nos instala ante la presencia de un personaje que es, al tiempo, uno y varios personajes, y narrador del relato.

Hemos iniciado este análisis planteando que la descripción de un espacio es una herramienta política. En parte, la presencia del personaje, que se multiplica a través de las imágenes descritas y les imprime un sentido, así sea caótico, nos invita a reconocer este texto como la intervención del narrador, un ciudadano, en los asuntos del Estado. No obstante, la palabra “pozo”, que agrupa bajo ella el horror que intenta transmitir el narrador y la serie de imágenes que ha visto en el espejo, también es utilizada para vincular el proyecto político de otros personajes de la novela con los significados que el pasaje ha construido.

Gracias al carácter intertextual de la novela —es decir, a que la novela en sí misma es una colección de relatos que plantea relaciones intertextuales entre ellos— la historia de Macedonio y Russo queda vinculada con la historia de este hombre. Cuando en su relato Russo nos cuenta la muerte de Elena, encontramos una nueva referencia a un pozo que ahora no solo se transforma en un signo de los muertos por la dictadura y la desaparición forzada, sino también en un signo del duelo y del amor perdido.

En general [dice Russo], me dice [Macedonio], los filósofos se interesan por las tautologías (o sea, las matemáticas y la lógica formal) o por las evidencias (los hechos y las verificaciones) y no por la realidad ausente. Me parece oírlo, con esa voz suave, firme.

—La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto.

Muerta Elena, él ya no podía vivir y sin embargo seguía vivo. (*La ciudad ausente* 136)

El uso del pozo como metáfora de un problema filosófico y la aparición del comentario como una reflexión que ha sido provocada por la muerte de Elena, transforma la intervención de Macedonio en una lectura de la imagen que fue construida para nosotros en el pasaje de “La grabación”. Macedonio ve en la imagen del pozo una huella de una realidad ausente y su voz queda unida a la voz del hombre que observa cuerpos de personas desaparecidas por la dictadura y el ternero que en un principio solo era visible por la señal que su madre daba, la vaca que escarbaba en el pasto. Parecería, así, que al iluminar el pozo se hace visible la realidad ausente de la que habla Macedonio. Pero no solo esto, la voz de Russo que recrea las palabras de Macedonio como parte de una historia que el Estado mantiene oculta parece también mostrar una realidad ausente. Así, la aparición de estas tres voces vinculadas por una imagen (la de Russo, la de Macedonio y la del hombre frente al pozo) implica, podríamos decir, un vínculo entre los personajes que nos permite pensar que, al observar o imaginar un pozo que oculta una realidad ausente<sup>17</sup>, se retoman tres historias

---

<sup>17</sup> Tal vez el mejor pasaje para ilustrar esta idea de la función problemática pero dinámica de la imagen en la novela es el cuento “La nena” (pp. 49-54), que narra la historia de la nena, una paciente del doctor Arana, tratada con electrochoques, a quien Arana pretende encerrar en un diagnóstico que simplifica su compleja relación con el lenguaje, y a quien el padre decide tratar con música y variaciones múltiples de un relato para curarla. En esta historia, en torno a la imagen de una estatua con un anillo, se articulan la historia de una niña afásica a quien el padre quiere enseñarle a utilizar las palabras, la historia de Elena Obieta, el mito de Pigmalión, un relato de la Antigua Grecia, uno de la Edad Media, uno de Henry James y un grabado de Durero. Ruego al lector me disculpe por no construir un análisis específico de este texto, pero lo invito a pensar en las tensiones entre imagen, narración y palabra que podrían reconocerse en su lectura, tales como la modificación de los relatos para crear una imagen que persiste a través del cuento, la presencia de una historia construida a partir de palabras que parecen no tener un sentido pero que articulan una imagen, la expansión del mundo del relato hacia el mundo de Junior, gracias a la imagen recurrente de la estatua y el anillo, o la

diferentes: la del hombre que ve a través del espejo los muertos de la dictadura, la del hombre que sufre la pérdida de su amada (Macedonio) y la del hombre que articula una historia que el Estado mantiene oculta (Russo). Desde este punto vista, la descripción puede ser leída como una herramienta de resistencia política, pues vincula las voces de personajes oprimidos por el Estado y construye un espacio de enunciación en el cual el sujeto, separado de su identidad narrativa, aquello que el Estado pretende mantener bajo su control, se hace presente. No obstante, la organización de una descripción y el vínculo intertextual que puede establecer no es la única herramienta utilizada en la novela para hacer surgir al sujeto. Los pasajes que analizaremos a continuación nos señalan la presencia de un sujeto creado a partir de ciertos arreglos de sentido en diferentes descripciones.

### 2.3. El sujeto en el caleidoscopio

En el recorrido que implica su investigación, Junior llega hasta la casa museo de Carola Lugo, la esposa de Russo, a quien tienen recluida en ese lugar por conocer la historia de Russo. Hay en el clímax de este encuentro una imagen que podríamos usar como metáfora de la multiplicación de los personajes a través de las historias de la novela.

En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve ese rayo de sol, dijo Carola, es el ojo de la máquina. Vea, le dijo. En el círculo de luz vio el Museo y en el Museo vio la máquina sobre la tarima negra. Sabe lo que está pasando. Sí, dijo Junior, son réplicas. Eran réplicas, pero las han destruido. (*La ciudad ausente* 104)

El caleidoscopio, aparato compuesto de espejos en movimiento que multiplica y deforma las imágenes reflejadas en él mientras produce nuevas formas, parece convertirse en un símbolo de las historias que, mientras dan cuenta de la identidad narrativa de un personaje, hacen presente a otros personajes. No en vano veíamos en el capítulo anterior que las configuraciones descriptivas, esos arreglos reiterados de características principalmente

---

fragmentación y resignificación de una imagen, como el boceto de Durero, al hacerlo parte de este relato y de una serie de textos que abordan el *topos* del hombre que da vida a una estatua.

visuales, nos permitían hacer presente a Macedonio en la figura de Russo, a Russo en la de Macedonio, o a un personaje genérico en ambas figuras.

A lo largo del pasaje del encuentro con Carola Lugo vuelven a operar estos arreglos, esta vez para hacernos ver en Carola una proyección de la máquina. Podemos incluso afirmar que gracias a la configuración descriptiva que leeremos, la novela transforma a las mujeres que participan de la historia de Junior y a algunas de los cuentos de la máquina, en proyecciones de la máquina de Macedonio, es decir, de Elena. Veamos, pues, cuál es esa configuración descriptiva y cómo opera en algunos apartados de la novela.

La imagen de la máquina aislada en el Museo que veíamos al finalizar el capítulo anterior y que nos reitera la visión de Junior en el pasaje citado atrás es un buen punto de partida para rastrear esta configuración. A lo largo de la novela se hace énfasis en los siguientes detalles: la máquina que antes fue mujer se encuentra aislada en una sala del Museo. La descripción de esta sala, frecuentemente, nos remite a espacios circulares con ventanales que dan a un jardín. En este lugar, se produce un encuentro entre ella y un hombre que viene a escuchar su historia. Son estos detalles los que consideramos cristalizan una configuración descriptiva y su total o parcial reproducción en diferentes pasajes nos invita a leer en los personajes femeninos réplicas fugaces de la máquina. Al llegar al Museo de Carola, por ejemplo, la narración señala:

Al entrar, Junior imaginó que jamás iba a salir de ese lugar y que se perdería en el relato de la mujer. Cruzaron un largo pasillo y llegaron al primer cuarto. Los techos altos y las ventanas angostas le daban un aspecto remoto. Carola abarcó el lugar con un gesto y le pidió que se sentara. Junior se ubicó en un largo y bajo diván; ella se sentó de espaldas a la ventana y a un viejo reloj de péndulo.

[...] Por la ventana se veían un baldío y un alambrado Junior comprendió que la arquitectura del lugar era extraña, como si todas las habitaciones dieran al mismo punto o fueran circulares. (*La ciudad ausente* 102)

No solo se nos presenta a Carola como una mujer aislada en un museo, al igual que la máquina, también la arquitectura del lugar en el que se encuentra aparece como un elemento que hace parte de la configuración descriptiva señalada. Finalmente, su encuentro con Junior, temeroso de perderse en su relato, aparece también como parte de esta configuración. Carola, vista así, es la esposa de Russo y una réplica de la máquina de Macedonio. Al igual que ella, Julia Gandini o Ana, por ejemplo, son descritas como

mujeres recluidas en un lugar aislado y usualmente marcadas, como sucede con Carola, por un aspecto remoto o distante. Recordemos, por ejemplo, que Julia se nos presenta como una mujer a la que Junior imagina aislada en un psiquiátrico y que, al final de la escena que analizamos en el capítulo anterior, es recluida y aislada en un cuarto. Ana, por otro lado, una figura de la rebelión, se encuentra aislada en lo que antes era una librería de la 9 de julio y ahora es su centro de operaciones. Las mujeres de *La ciudad ausente*, así pues, se presentan como una serie de versiones de la máquina.

A lo largo de uno de los pasajes en los que se presenta a una de estas mujeres, se utilizan ciertos rasgos de esta configuración para dar forma a una posible réplica de la máquina en medio de una conversación en la que se habla de tres mujeres diferentes que también son versiones de esta. Nos referimos al encuentro entre Junior y Lucía Joyce, la mujer encerrada en el Hotel Majestic.

Junior miró a la mujer que se arreglaba la cara, tenía la piel tirante y brillante como si fuera de metal.

—Vení —dijo él—. Quiero que veas esta foto.

Era la instantánea de una mujer joven vestida con una pollera escocesa y un pulóver negro de cuello alto.

—Y esta, ¿quién es? —dijo ella, tomando la foto con las dos manos.

—¿La viste alguna vez?

La mujer negó con un gesto.

—¿Se la llevaron? —dijo.

—Murió —dijo él.

—¿Quién fue? ¿Fuyita?

—¿Vos pensás que fue él?

—¿Yo? ¿Estás loco, pibe? Yo no sé nada. —Se agazapó en la cama y empezó a limarse las uñas—. A mí no me hagas caso, mirá que yo soy medio loca. Y a la pituquita esa, ¿quién la conoce? —Alzó la cara—. La mudita siempre anda con mujeres. ¿Fuiste al Museo ya? Hay una máquina, ¿sabés o no? En todo eso hay algo muy raro.

—Niet.

—Todo es *científico*. Nada maligno. Una vez conocí a un tal Russo que había inventado un pájaro de chapa que anunciaba la lluvia. Esto es igual. Ciencia pura, no religión.

—No —dijo Junior—. ¿La máquina es una mujer?

—*Era* una mujer.

—La encerraron.

—Estuvo un año en una clínica. No le digas que te dije porque te mata, Fuyita. No bien sepa que viniste. Es celoso como una víbora.

—En el campo las mataba con horquilla. Así —dijo Junior e hizo el gesto de clavar algo en el piso—. A las culebras. ¿Te llamás Elena, vos?

—Yo no, ella. Yo soy Lucía. Una vez viví en el Uruguay, canté en el Sodre, con eso te digo todo. Ahí la vi por primera vez, la exhibían en un salón, atrás de un vidrio. Estaba llena de tubos y de cables. Toda blanca.

—¿Está en el Museo?

—Sí. Fuyita se enamoró de la máquina y yo lo perdí, ya lo sé. Vive en el Museo. Piensa que en Entre Ríos no me voy a enterar. Si la conocen en todo el país. A mí siempre me quiso, se enoja porque está desesperado.

Por la ventana llegaba el eco suave de una música que se perdía en el rumor de la ciudad.

—*Nosotros, que nos quisimos tanto* —cantó Lucía—. *Debemos separarnos... Nosotros.*

Parecía una nena, debía tener treinta años, pero no envejecía. (*La ciudad ausente* 25-27)

En el pasaje anterior la máquina, la mujer de la fotografía, Elena y Lucía son cuatro formas distintas de hacer presente a la misma mujer. Si bien la narración parece seguir una conversación en la que Junior interroga a Lucía, los detalles de los personajes que han sido mencionados a lo largo de esta conversación recrean a cuatro personas distintas que pueden ser la misma. En primer lugar, la mujer de la fotografía y el nombre Elena —que no sabemos muy bien si, para Lucía, hace referencia a la mudita o a la máquina—, descubriremos a lo largo de la novela, hacen referencia a la misma persona: Elena Obieta. Es más, al avanzar por la narración, el relato parece señalarnos rápidamente que la pregunta acerca de la identidad de la persona en la fotografía no es importante. Un par de páginas más adelante, durante el recorrido de Junior por el Museo, Fuyita nos aclara que se trata de Elena, la difunta esposa de Macedonio, y el misterio acerca de la fotografía —que además se encuentra reproducida y ampliada en el Museo— es aclarado. “Es Elena —dijo Fuyita—. Era la niña de sus ojos. Esas mujeres —dijo—, las perseguimos y vamos atrás de ellas como policías idiotizados” (*La ciudad ausente* 59). Sin embargo, más allá del misterio acerca de esta identidad, parece que la foto sirve para convertir a Elena en la multiplicidad

de mujeres que Junior, como dice Fuyita, perseguirá, y para resaltar que, aun cuando se trate de un personaje, existe una multiplicación de este en una historia, un nombre y una imagen. En otras palabras, podemos reconocer gracias al relato, una sutura de todas estas instancias.

A estas dos versiones de la misma mujer, se une la figura de la máquina. Como descubriremos a lo largo de la novela, la historia de Macedonio y Elena nos plantea una continuidad entre estas dos entidades y, por lo tanto, nos invita a reconocerlas como un mismo personaje. Así, ya son tres versiones de la misma mujer que han sido planteadas como diferentes entidades en la conversación entre Junior y Lucía.

La cuarta y última posible versión la encontramos en la descripción de Lucía. El relato, inicialmente, nos establece un paralelo entre los dos personajes al presentarlos como parte de una exhibición. La historia de Lucía, que bailaba en el Maipo y “bajaba toda desnuda y llena de plumas” (*La ciudad ausente* 22), parece tener un eco en la descripción que ella hace de la máquina: “la exhibían en un salón, atrás de un vidrio. Estaba llena de tubos y de cables”. Esta construcción del personaje como un objeto a la vista de otros, cuyo cuerpo está cubierto por algo más, encuentra apoyo en la configuración descriptiva que ya hemos señalado con Carola Lugo. Al igual que en el pasaje del encuentro con Carola, la narración resalta que la mujer ha sido encerrada contra su voluntad en un cuarto y que, a su encuentro, para conocer su historia, llega Junior. Y, al igual que en ese pasaje, se nos señala en medio de la descripción una ventana que permite que entren las huellas de un mundo percibido como distante: el baldío y el alambrado en el museo de Carola y los sonidos en el cuarto de Lucía.

El pasaje además resalta otras características recurrentes que encontraremos en las diferentes mujeres de *La ciudad ausente*. El símil que compara la piel de Lucía con metal, por ejemplo, es utilizado para crear la imagen de una mujer máquina, personaje recurrente de algunas de las historias de la novela. Laura, del cuento “La nena”; Elena, del cuento “Los nudos blancos”; Elena Obieta, de la historia de Macedonio, o Anna Livia Plurabelle del cuento “La isla”, personaje que en realidad es una grabadora de doble entrada, son algunos de estos personajes. A esta característica se suma la imagen del encuentro entre una mujer joven y un hombre viejo. Esta figura recurrente nos muestra, mientras hablan, a una

mujer que permanece eterna y joven y a un hombre que envejeció rápidamente. Cabe resaltar que tanto Junior como Lucía rondan los treinta años y sus descripciones, sin embargo, recrean esta imagen. De Junior, por un lado, se nos dice “no tenía treinta años, pero parecía un viejo de sesenta, con el cráneo afeitado y la mirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto perdido del océano” (*La ciudad ausente* 10). Lucía, por otro lado, como lo señala el final del pasaje que hemos citado, parecía una nena que no envejecía. Esta misma imagen la encontraremos, por ejemplo, en “Primer amor”, en el que el protagonista, en un sueño, ve a su primer amor ir hacia él con la forma de una niña; en el relato “La nena”, que repite la imagen de una niña-máquina sentada frente a su padre, quien relata diferentes versiones de la historia del anillo de Venus; en el encuentro entre Julia y Junior, en el que narrador compara a Julia con la hija de Junior, y en el encuentro con Ana, de quien se nos dice que “no envejecía nunca” (*La ciudad ausente* 94). La configuración descriptiva se convierte, así, en una manera de establecer una sutura entre diferentes personajes a medida que la narración avanza, se convierte en una forma de señalar que la dimensión visual de las descripciones propone una conexión entre instancias que, sin embargo, se separan en la narración.

Hay en este recurso un vínculo con lo que Ana María Barrenchea ha llamado isomorfismos entre los relatos.

Al terminar ‘La grabación’ y antes de empezar ‘El gaucho invisible’, el lector transita, como veremos, por un espacio textual significativo, cargado de señales autorreferenciales. Una anuncia las transformaciones por procesos de inversión y mezcla de un *Don segundo sombra* en palimpsesto que después se hará más perceptible. Otra señala isomorfismos (anamorfismos) entre los relatos y también entre los pasajes de la línea novelesca, es decir, de la [búsqueda] del Museo y la máquina. (Barrenchea 248).

Estos isomorfismos, que podrían ser explicados como ecos de la historia de la máquina que han quedado en las historias que ella produce, son también huellas de las que surge el sujeto. No obstante, lejos de plantear una aparente unidad o jerarquía entre las historias, lo que hacen es convertirlas en representaciones que abren la posibilidad de que los personajes sean otros mientras se cuenta su historia. El sujeto aparece como una interpretación posible en medio de estas representaciones. Así, podemos leer las configuraciones descriptivas como isomorfismos, o anamorfismos, que hacen de los personajes de *La ciudad ausente* versiones de alguien más, sin que esto implique que existe una duplicación concreta o

definitoria de los personajes. Conquistar lo posible y el movimiento es, como hemos dicho, un objetivo de esta novela.

Cabe aclarar con esto en mente una idea que es fundamental para entender cómo funciona la relación imagen/texto en *La ciudad ausente*: si bien estamos ante textos que remiten a imágenes, estas no son imágenes son textos descriptivos. De poder visualizar los isomorfismos, caeríamos rápidamente en la verificación de que los personajes son el mismo y pretenden ser otros, o no lo son. Lo que está en juego en *La ciudad ausente* es la capacidad de ser interpretado, no la certeza de ser alguien más. Ser un *iconotexto*, un producto en el que se ha planteado una relación imagen/texto tal como la definimos, permite que en la lectura de la novela se conquiste dicha capacidad de significar sin que se reduzcan los personajes a un significado estable.

Hasta el momento, hemos visto que a través de las descripciones el sujeto aparece como un foco de significaciones que vincula una multiplicidad de instancias en la narración. Hablar de la resistencia del sujeto a quedar capturado no quiere decir únicamente que se señale el relato que ha construido el Estado como un relato más en la trama de historias por las que se mueven los ciudadanos. La descripción hasta el momento nos ha permitido demostrar que, por un lado, las construcciones iconotextuales pueden señalar y multiplicar la presencia de un personaje que está haciendo visible algo que el Estado quiere ocultar y, al tiempo, proyectar a este personaje en otras historias. Nos ha permitido también, por otro lado, proyectar la identidad de algún personaje en la historia de otro, es decir, multiplicarlo y mantenerlo presente fuera de su historia personal. Como las voces en los relatos, de acuerdo con lo que veíamos en el primer capítulo, las descripciones parecen sugerirnos que la historia de un personaje puede estar y está construida como una manera de hacer presente a otros.

#### 2.4. El sujeto entre la Clínica y la ciudad

La forma del espacio en la novela es sin duda uno de los temas que más ha llamado la atención de la crítica. La mayoría de las lecturas apuntan a interpretar la ciudad

representada como un signo que remite al conjunto de relatos que componen la novela. Los nombres de calles y lugares son tratados como el esqueleto de un cuerpo que se construye a medida que Junior recorre la ciudad en busca del relato que explicará por qué la máquina es una amenaza para el Estado. Según Edgardo Berg, por ejemplo:

Para poder encontrar una respuesta, Junior o Mac(edonio) debe entrar y salir por los múltiples pasajes y tramas que reproduce la máquina, debe recorrer un itinerario urbano porque la ciudad es un mapa de relatos superpuestos. Relatos que circulan en la ciudad por circuitos marginales y clandestinos, en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo, en los talleres de Avellaneda y en las galerías o pasillos de los subtes. En ese callejeo por una ciudad desconocida, cualquiera sea la huella, el relato que Junior siga, siempre lo conducirá al secreto. Itinerarios, pasajes, relatos múltiples; las historias son los mapas —pistas— de un viaje —una investigación— que describen direcciones, trazan los caminos de orientación sobre una trama fracturada y siempre diferida. (“La conspiración literaria” 41)

El recorrido por esta ciudad relato no solo se construye con los cuentos que circulan por ella, lo hace también con los recuerdos y proyecciones imaginarias de personajes que habitan el espacio construido con dichas referencias. Recordar, alucinar, soñar, imaginar o leer se convierten en formas de habitar el espacio, de construir relatos que se desarrollan en los espacios de la novela y que aparecen como historias paralelas a los recorridos de los personajes por la ciudad. El pasaje que analizaremos a continuación nos muestra que la multiplicación de la que hablamos opera como una forma de vincular y mantener separadas diferentes figuras que aparecen como imágenes mentales experimentadas por los personajes. Nos proponemos analizar el manejo de la relación entre el sujeto y el espacio en el cuento “Los nudos blancos” con el objetivo de encontrar esa liberación que alcanza el sujeto al ser pensado como signifiante. Esta multiplicación ocurre gracias a que Elena, la protagonista del relato, parece vivir dos historias simultáneamente: una en su mente y otra en un espacio físico. La forma en la que se tejen estas dos historias y la transformación de los espacios en signos que remiten a cada una de las dos historias nos permiten pensar a un personaje construido a partir de otros. Esto es lo que mostraremos a continuación.

La protagonista de nuestro relato, Elena, “[e]ra una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un museo” (*La ciudad ausente* 61). Este personaje se interna en la clínica del doctor Arana con el “doble propósito de hacer una investigación y de controlar sus alucinaciones” (*La ciudad ausente* 60). Las

alucinaciones que quiere controlar, vale la pena señalarlo, son una reconstrucción de la historia que, más adelante en la novela, conoceremos como el origen de la máquina de Macedonio, es decir, la historia de la muerte de Elena Obieta y la construcción de la máquina para mantenerla con vida. No obstante, como veremos, esas alucinaciones abarcan una o más historias que son narradas y desplazadas en el flujo narrativo.

Los dos recorridos de los que hemos hablado son en realidad uno por la clínica de Arana, recorrido en el que Elena, a medida que avanza por el espacio, reconstruye y completa un plano que había dibujado en su memoria, y otro por la ciudad, una construcción que se nos dice puede ser un paisaje mental: “tal vez ya la habían inyectado. El paisaje imaginario había sido explorado al máximo por el doctor Arana; las visiones personales construían la realidad. La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver. Nadie parecía tener recuerdos propios y el barman la trataba como si fuera una amiga” (*La ciudad ausente* 63).

Esta construcción mental se levanta sobre la tensión de ser una experiencia personal y una construcción colectiva, en la que “nadie parecía tener recuerdos propios” y, sin embargo, “las visiones personales construían la realidad”. El punto de partida para la construcción de esta ciudad en el relato es un recuerdo de Elena que nos es comunicado mientras ella recorre la clínica y observa las cámaras de vigilancia suspendidas en el techo.

Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo. Elena imaginó el circuito cerrado y la sala de control. Una vez había visto el centro de inteligencia de la Penn Station de New York. Todos los pasajeros eran filmados en los pasillos y en los andenes y una mujer policía (una auténtica mujer policía) gorda, maquillada, con lentes negros, vestida de azul, estaba sola en un sótano blanco, rodeada de aparatos de televisión; sentada en un sillón giratorio, vigilaba las pantallas que cubrían la pared. Tenía un micrófono pegado a la blusa y por ahí se filtraban su voz y su respiración. En los baños, tipos viciosos se dedicaban a sus vicios; ella espiaba y avisaba a las patrullas que actuaban en la superficie. Tres policías pateaban un yonqui tirado en el pasillo que llevaba al andén seis (la salida hacia Jamaica Station, en Long Island). En esa área de la Clínica estaba el Carson Café. Un bar que tenía el aire de un local de los años cincuenta, con luces bajas y mesas contra la pared. (*La ciudad ausente* 62)

Al finalizar la descripción del recuerdo, el relato nos sugiere que la clínica se ha transformado en una ciudad. La transición del paisaje de la clínica al paisaje de la ciudad parece ser en realidad un desplazamiento de la historia que ocurre al observar el espacio que se recorre, imaginar un espacio que hace parte del lugar recorrido y describir un

espacio recordado que esa imagen ha desencadenado. Cabe resaltar que la ciudad que Elena recorrerá, aquella en la que se encuentra el Carson Café, no es Nueva York. Los nombres de calles y barrios refieren a una Buenos Aires habitada por irlandeses, ingleses y excombatientes del ERP (Ejército revolucionario del pueblo). No obstante, lo que nos interesa resaltar se produce no en la descripción de la ciudad o de la clínica, sino en el proceso por el cual se establece a Elena como personaje que participa en ambos espacios. El pasaje siguiente nos muestra el procedimiento utilizado a lo largo del cuento para llevar a cabo dicha acción.

(Solo tenía que proteger el nombre de un hombre al que ahora llamaría Mac. Cualquier otra cosa, incluida la verdad, sería una invención en la que guarecerse para mantenerlo a salvo.)

—Por eso dice que nunca miente —dijo sonriendo el doctor Arana.

No dije eso —dijo Elena— no sea imbécil. Me han pedido que lo investigue, doctor, por eso estoy aquí. (*La ciudad ausente* 61)

En medio de la narración se nos sugiere que la voz de Arana puede interrumpir el flujo de una narración construida desde la perspectiva de Elena, una narración que aparentemente es experimentada solo por ella y que puede ser entendida como el relato de sus alucinaciones, recuerdos o proyecciones imaginarias, que no son visibles solo para Elena, quien experimenta estas imágenes. Visto así, este procedimiento nos sirve para señalar, como ya lo hemos visto en otros momentos de la novela, la tensión entre dos historias: una que adopta la perspectiva de un personaje oprimido por el Estado y otra que se construye a través de las intervenciones de un personaje que lo representa.

Sobre esta tensión entre las dos historias se da forma a la relación entre Elena y los espacios que hemos mencionado y, gracias a ello, el personaje queda multiplicado como alguien que observa y recorre un espacio mientras participa de la acción que se desarrolla en otro lugar.

Tenía que zafar, volver a la calle; vio la pieza del Bajo donde se encontraba con el Tano. Iba a entrar en contacto, él era el único capaz de organizarle la fuga. Pero tenía que olvidar, no podía comprometer los planes. Destruyó el encuentro en el andén de Retiro, los crotos tostando el pan duro en un fueguito, el Tano y ella trepando al tren. Tenía la capacidad de borrar sus pensamientos, como quien se olvida de una palabra que está a punto de decir. No iban a poder hacerle hablar de lo que no sabía. Apareció un oficial de marina y al fondo, en el pasillo, le pareció ver gente con armas.

—Ve, capitán —le dijo Arana—, esta mujer dice que es una máquina.

—Bellísima —dijo el hombre vestido de blanco.

Elena lo miró con desprecio y con odio. [...]

—Señora —dijo el oficial— nos interesa saber quién es Mac.

Sabían todo. Tenía que huir. Se había dormido, pero ahora estaba despierta, hizo un esfuerzo para seguir adelante. Había empezado a anochecer, la luz de los grandes carteles luminosos llenaba el aire de imágenes y de rostros brillantes. El Tano salía del subte por la escalera mecánica de Diagonal. La brisa de la primavera era apacible y el olor de los tilos le produjo una felicidad repentina. Elena se apoyó en la vidriera del Trust Joyero [...]. (*La ciudad ausente* 65 - 66)

El pasaje anterior nos muestra la presencia de Elena en los dos tipos de espacio. Al inicio se nos describen imágenes que aparecen en la memoria del personaje. Elena, como el hombre que nos contaba su relato acerca de lo que vio en el pozo, es presentada como una observadora de sus recuerdos que, aunque participa de la acción representada en esos recuerdos, se encuentra en un momento y espacio diferentes: “vio la pieza del Bajo donde se encontraba con el Tano”. Gracias a que la narración señala que “apareció un oficial de marina y al fondo, en el pasillo, le pareció ver gente con armas”, podemos afirmar que ese lugar y momento diferente es la Clínica de Arana, que ya ha sido descrita de la siguiente forma: “el pasillo llevaba a las salas de cirugía. Las alfombras de goma impedían el contacto eléctrico y anulaban el roce de las llantas de aluminio. Los árboles del jardín se veían por las claraboyas altas” (*La ciudad ausente* 61). La narración nos pone frente a dos tipos de espacio que Elena observa: por un lado, está la clínica, un espacio que se ha asumido como lugar en el que Elena está físicamente, y, por otro, la ciudad recorrida junto al Tano y representada en sus recuerdos. Asumir esta asociación entre un espacio y su “nivel de realidad” nos plantea, sin embargo, un nuevo problema para comprender lo que sucede en el relato: ¿por qué el Tano, un personaje que aparentemente es parte de las visiones personales de Elena, podría ayudarla a escapar de un espacio en el que se encuentra físicamente?

Unas líneas más adelante, la intervención de los personajes que representan al Estado vuelve a motivar una transición entre los dos espacios. Al escuchar Elena que el oficial, personaje que se encuentra ubicado en la clínica, conoce el apodo del hombre que intenta proteger, el personaje regresa a la ciudad ya no para observar un recuerdo sino para recorrerla. Elena ahora percibe un lugar abierto, lleno de luces y carteles luminosos, en el

que se encuentran la salida del subte en la estación Diagonal y un local del Trust Joyero. Hemos regresado a la ciudad donde se encontraba el Carson Café y que nos fue presentada como el paisaje mental. El relato, no obstante, nos sugiere que este espacio ya no es un paisaje mental. La Clínica aparece ahora como parte de un sueño del que Elena acaba de despertar: “[s]e había dormido, pero ahora estaba despierta, hizo un esfuerzo para seguir adelante”. Gracias a esto, mientras se sugiere en la narración una distinción entre ambos tipos de espacios percibidos, se desautoriza la relación que ya habíamos formulado. Al igual que Elena, ya no entendemos qué es real y qué no. Sin embargo, a medida que avanza la narración, las intervenciones de Arana parecerían señalar que la clínica es el espacio real y que el recorrido por la ciudad es una alucinación que Elena experimenta.

Estaban en la cortada Carabelas, atrás del enorme edificio de hormigón del Mercado del Plata. Durante la guerra lo habían usado de cuartel y las fotos de Perón se descascaraban en las paredes. Un mundo de refugiados y vagabundos proliferaba por las galerías. Los gendarmes no se arriesgaban hasta ahí, pero el lugar estaba infestado de agentes del gobierno. Tenía la sensación de estar extraviada, de haber perdido el sentido de la realidad.

—Usted ha perdido el sentido de la realidad —le dijo Arana, como si le leyera el pensamiento. Quizás estaba pensando en voz alta.

—Este es un sitio libre de recuerdos —dijo ella—. Todos fingen y son otros. Los espías están adiestrados para negar su identidad y usar una memoria ajena.

Pensó en Grete, que se había convertido en una inglesa refugiada que vendía fotos en un local del segundo subsuelo. Había sido infiltrada y sepultó su pasado y adoptó una historia ficticia. Nunca más pudo volver a recordar quién había sido. A veces amaba en sueños a un hombre que no conocía. Su identidad verdadera se había convertido en un material inconsciente, episodios en la vida de una mujer olvidada. Era la mejor fotógrafa del Museo; miraba el mundo con ojos que no eran de ella y esa lejanía salía en las fotos. (*La ciudad ausente* 67 - 68)

La sugerencia de que Elena esté pensando en voz alta convierte todo su recorrido por la ciudad en un relato de lo que ha experimentado en su mente y que comunica a Arana; esto también explicaría, entre otras cosas, por qué la voz de Arana puede interrumpir el flujo del relato. La doble presencia de Elena es explicada en torno al sentido que Arana propone: Elena “ha perdido el sentido de la realidad”. No obstante, rápidamente se resta importancia a esa interpretación y Elena señala que en ese sitio —y cabe resaltar que no sabemos si se refiere a la ciudad o a la clínica— “todos fingen y son otros”. La narración parece mostrarnos así que las declaraciones de Arana son solo un intento por mantener el control

de lo “real” y ser reconocido como la única “verdad” posible. Y frente a esa pretensión, el relato sitúa la vida imaginaria de Elena, que nos muestra que sus alucinaciones, si las hay, son tan constituyentes como lo que experimenta en la intervención con Arana. El personaje, como se advertía al principio del relato, queda formulado como al tiempo una loca que está alucinando y una mujer policía internada en la clínica.

El pasaje finaliza con la historia de otra mujer que parece ilustrar esta relación dual. Al igual que Elena, Grete es presentada como una identidad construida entre el relato que vive y el que vivió pero que ya no puede recordar. La conciencia de haber sido alguien más y de ya no serlo, aunque no pueda recordar quién fue, marca la forma que tiene de ver el mundo, y su identidad perdida se transforma en un lente que, como el espejo por el que veía el hombre frente al pozo o el caleidoscopio que multiplicaba y deformaba las imágenes reflejadas en él, modifica lo que ve y fotografía. La lejanía experimentada en sus fotos parece convertirse en una metáfora que describe el relato que estamos leyendo: por un lado, las intervenciones de Arana nos muestran a una mujer cuya historia ella misma no siente propia y, por otro, las descripciones que dan forma al recorrido por la ciudad transforman a Elena en una mujer que se siente real pero que puede no serlo. El conflicto que habíamos planteado líneas atrás ya no se nos presenta como tal, sino como una manera de leer el relato: recurrir al Tano para organizar un plan de fuga de la clínica es resultado de una historia en la que tanto lo observado en el espacio “físico”, como lo observado en la alucinación resultan igualmente constituyentes.

El relato, finalmente, establece que la posibilidad de ser alguien más es lo único seguro en la identidad de Elena y, gracias a ello, luego de que en su recorrido con el Tano visite una réplica del Museo y encuentre, sin que él la reconozca, a Mac, el hombre cuya identidad debe guardar, el relato parece mostrarnos que la historia construida desde la perspectiva de Elena resiste las demandas de los personajes que representan el Estado. Hacia el final del cuento la narración regresa a la clínica y desplaza la historia de Elena para comenzar con la historia de alguien más, alguien a quien, sin embargo, podemos leer como una nueva alucinación de Elena, como un personaje que sueña a Elena o como un nuevo relato que ha desplazado el relato de Elena.

—No sea imbécil —dijo Arana—. Se ha vuelto psicótica, tiene un delirio paranoico. Estamos en una clínica de Belgrano, esto es una sesión prolongada con drogas, usted es Elena Fernández. —Se detuvo y leyó la ficha—. Trabaja en el Archivo Nacional, tiene dos hijos.

—Estoy muerta, él me trasladó aquí, soy una máquina.

—Vamos a tener que aplicarle un electroshock —le dijo Arana al médico con cara de bebé.

—Anote —dijo Elena—. En los subsuelos del Mercado del Plata, en el sector que todos llaman Seúl, con los coreanos, vive una fotógrafa inglesa, Grete Müller, trabaja para los rebeldes.

—Tenía que entregarla para salvar a Mac. Quizá podía avisarle antes de que llegaran los gendarmes. No corre riesgos, pensó. La información se había hecho pública. Investigando las imágenes virtuales había encontrado la forma de retratar lo que nunca se había visto.

—Conocemos —dijo Arana—. Quiero nombres y direcciones.

Todo volvía a empezar. En la ciudad había empezado a amanecer, las luces del Mercado seguían encendidas. También ahí todo volvía a comenzar. En el sótano del Mercado, en un laboratorio alumbrado con una lámpara roja, Grete Müller revelaba las fotos que había sacado esa noche en el acuario. En el caparazón de las tortugas se dibujaban los signos de un lenguaje perdido. Los nudos blancos, en el origen, habían sido marcas en los huesos. El mapa de un lenguaje ciego común a todos los seres vivos. El único rastro de ese idioma original eran los signos dibujados en el caparazón de las tortugas marinas. Sombras y formas prehistóricas grabadas en esas placas de hueso. Grete amplió las fotos y las proyectó en la pared. La serie de fragmentos eran el fundamento de un idioma pictográfico. A partir de esos núcleos primitivos se habían desarrollado a lo largo de los siglos todas las lenguas del mundo. Grete quería llegar a la isla porque con ese mapa iba a ser posible establecer un lenguaje común. En el pasado todos habíamos entendido el sentido de todas las palabras, los nudos blancos estaban grabados en el cuerpo como una memoria colectiva. Se asomó a la claraboya en lo alto de la pared y miró hacia la Avenida 9 de julio. Los autos declinaban a esa hora de la mañana, toda la actividad de la ciudad era nocturna. Tal vez podría por fin dormir y dejar de soñar con el Museo y con la máquina y con la proliferación de lenguas que se mezclaban y confundían hasta hacerse incomprensibles. Son mundos olvidados pensó, ya nadie conserva la memoria de la vida. Vemos el futuro como si fuera el recuerdo de una casa de la infancia. Tenía que llegar a la isla, descubrir la leyenda de la mujer que iba a venir a salvarlos. Tal vez, pensó Grete, está quieta en la arena, perdida en la playa vacía, como una réplica rebelde de la Eva futura. (*La ciudad ausente* 72-73)

Grete, la mujer cuya identidad se formaba entre un relato presente y uno ausente, toma el lugar de Elena en la narración. Es sobre ella sobre quien se encuentra focalizado el relato ahora y son sus pensamientos y sueños los que el narrador en tercera persona ahora nos comunica. No obstante, el relato nos da un elemento para pensar que esa nueva identidad puede ser también Elena, que ha perdido su nombre y que ahora se asume como una mujer diferente.

Pese a que Elena sentía como un sueño lo que sucedía en la clínica y a que hemos afirmado que ambos espacios son igualmente constituyentes, hemos admitido tentativamente y, siguiendo las intervenciones de Arana, que la clínica es el espacio físico en el que Elena se encuentra y la ciudad, una construcción imaginaria. Desde esta perspectiva, podríamos leer los dos comienzos de los que se habla en el pasaje —“todo volvía a empezar. En la ciudad había empezado a amanecer, las luces del Mercado seguían encendidas. También ahí todo volvía a comenzar”— como una forma de señalar que el interrogatorio de Arana vuelve a comenzar y que la historia en la ciudad también lo vuelve a hacer. El relato de Grete, al igual que el relato de Elena, que según Arana era producto de una psicosis, se desarrolla en la ciudad que se ha construido en la narración, ciudad que, de acuerdo con la perspectiva de Arana, es un espacio construido con proyecciones imaginarias de Elena. De acuerdo con esta interpretación, la aparición de Grete parecería señalar que se trata de un personaje creado en las alucinaciones de Elena que impide que esta revele los nombres y direcciones que pide Arana, una nueva identidad en la que Elena esconde lo que conoce.

Lo anterior, sin embargo, es solo una interpretación del relato que adopta el punto de vista de Arana como la verdad del relato. El cuento no parece darnos señal de que esta deba ser la única interpretación de la historia y nos brinda elementos aún más claros para pensar en la aparición de Grete como un problema más complicado. Si admitimos ahora que no podemos señalar una diferencia entre niveles de realidad en las dos historias narradas, podríamos leer el final del cuento como una revelación de que las historias de Elena son un sueño de Grete o de que la historia de Grete es un relato que desplaza las dos historias anteriores y utiliza la imagen para proyectarnos a espacios que existen fuera del relato “Los nudos blancos” y en los que el sujeto aparece como un elemento suturado al lenguaje.

Al igual que las alucinaciones de Elena, los sueños de Grete son mencionados por el narrador como parte de una realidad que vive Grete. Podríamos decir que ese Museo y la máquina, que remiten directamente a la historia de Macedonio y Elena Obieta, son también una manera de establecer una conexión con las alucinaciones que mencionó Elena al inicio del cuento. Esta mención transformaría la narración en, posiblemente, uno o varios sueños de Grete en los que el personaje quedaba transformado en Elena.

Finalmente, podríamos admitir también que ninguna de las dos interpretaciones anteriores importa y que el relato de Grete es la aparición de una historia que desplaza las historias que se nos habían contado, como veíamos en el capítulo anterior que sucedía con las historias del ruso y Russo, o con los relatos en el monólogo final. Desde esta tercera perspectiva, el sujeto parece construirse como un significante que aparece vinculado con las historias de Elena (las dos) y de Grete, y con un sinnúmero de personajes más sugeridos por imágenes y nombres en el fragmento final del relato. Es más, podríamos decir que el sujeto queda convertido en un significante suturado a las narraciones, que se significa, primero, gracias al desplazamiento de las historias que presentan a diferentes identidades narrativas, como la protagonista del relato; segundo, gracias a los nombres y frases que remiten a otras historias y a otros personajes; tercero, gracias a la construcción de imágenes que hacen presente a más personajes; y, cuarto, gracias a la construcción colectiva que se tematiza en el relato.

El nombre de Grete Müller, nombre claramente alemán, y la referencia que nos dan a su supuesto país de origen (Inglaterra) proponen una conexión entre la mujer y los personajes de Junior y Russo. A estos se suma la mención final de una Eva futura, referencia a la novela *La Eva futura* de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, en la que se narra la historia de un hombre que se enamora de una mujer-máquina fabricada por un ingeniero para reemplazar a la novia de este hombre. Finalmente, la frase “[v]emos el futuro como si fuera el recuerdo de una casa de la infancia” remite directamente al cuento *la isla* y a la polifonía que se ha creado en él, que, a su vez, como veremos en la sección siguiente, remite también al *Ulises* de Joyce.

También abren las posibilidades de interpretación algunos rasgos visuales mencionados para describir a Grete en el pasaje. La figura de una mujer recluida en los sótanos de la avenida 9 de julio nos invita a visualizar en esta fotografía la imagen de Ana, a quien ya hemos identificado como una mujer recluida en el sótano de la 9 de Julio que funciona como su lugar clandestino. También remite a la serie de mujeres recluidas en un espacio cerrado con una ventana (una claraboya en este caso) que deja pasar las señales de un mundo exterior y distante. Además, al esbozar la imagen de la mujer que permanece quieta en la playa vacía y al buscar una manera de llegar a la isla con el mapa que permitiría

establecer un lenguaje común, se trae a colación a Anna Livia Plurabelle, tal como la presenta el mito retratado en el cuento “La isla”.

Finalmente, podemos pensar en que el descubrimiento del lenguaje común en el caparazón de las tortugas representa una cuarta forma de interpretar ese significante suturado al lenguaje, lenguaje que, además, toma la forma de una sutura mitchelliana. La idea de un lenguaje pictográfico, es ya una propuesta que hace eco del concepto de sutura que Mitchell desarrolla. Se trata de un lenguaje que, aunque representado por figuras, permitió el desarrollo de los diferentes idiomas y que en el pasado se entendiera “el sentido de todas las palabras”. Se trata, en otras palabras, de un lenguaje en el que existe un campo de representaciones visuales (las figuras dibujadas en los cuerpos) y verbales (las palabras que se entendían y que se esperan entender) en el que imagen y palabra entablan relaciones en las que sus disyunciones quedan señaladas y ocultadas al tiempo (es un lenguaje verbal que, sin embargo, es pensado y analizado como imágenes ampliadas en fotografías y como formas grabadas en los huesos, aspectos que señalan una existencia altamente icónica, aunque estas frases no inviten al lector a imaginar las formas de las que se compone el lenguaje). Cabe notar, además, que esta construcción altamente visual de ese lenguaje común, es la clave para que la comunicación verbal, y todo lo que depende de ella en la isla, pueda darse.

Este lenguaje da origen a un sujeto que es colectivo y que, literalmente, se forma en la espera por este lenguaje. La idea de que estas figuras puedan establecer un lenguaje común a los habitantes de la isla representa una posibilidad de hacer significar un pasado colectivo, que se fijaría con el lenguaje y cuyo sentido está condenado a perderse pues se pierde el idioma. Esta comunidad es claramente la isla de la que hablamos en el capítulo anterior, cuyo relato está formado por una polifonía y por la mezcla de diferentes relatos. Más que la posibilidad de fijar el pasado, esta lengua común garantizaría la posibilidad de reinterpretarlo, de poder narrarlo constantemente y hacerlo presente. El anhelo por un lenguaje que les permita leer las experiencias pasadas y reinterpretarlas es, visto de esta manera, el vínculo que permite unir todas las voces que se superponían en el relato “La isla”. En esta medida el sujeto aparece como un significante suturado al lenguaje (que queda determinado por su relación con el lenguaje) y que se desplaza entre los significados

que puede pronunciar y que acerca de él se pronuncian, entendiendo *él* como una construcción colectiva en lugar de una construcción individual.

¿Qué ha sucedido entonces con el sujeto en “Los nudos blancos”? Como hemos visto, el relato ha dado forma a un personaje multiplicado a través de las narraciones en las que participa y a través de los elementos textuales e iconotextuales que se traen a colación en ellas. La relación entre los observadores y los espacios o imágenes observadas y descritas nos señala un desplazamiento de los relatos y una apertura de la significación que muestra al sujeto como un foco de significaciones que siempre puede remitir a más relatos. Esta figura nos aparece suturada en la narración pues permite la serie de interpretaciones que hemos desarrollado atrás y busca constantemente mantener abierta esas significaciones haciendo uso del potencial icónico del texto y de las conexiones intertextuales que se puedan trazar entre la narración y otros textos. No ha sido gratuito que estos recorridos terminen con una alusión, en gran medida visual, al cuento “La isla”, un cuento que problematiza la noción de lenguaje verbal y que, además, se encuentra atravesado por un carácter intertextual.

## 2.5. El sujeto en la Isla

Hasta el momento hemos leído, en el encuentro entre Junior y Lucía Joyce y en los relatos “La grabación” y “Los nudos blancos”, descripciones en las que se hacía presente a diferentes sujetos comprendidos como instancias de sentidos o puntos desde los cuales se puede proyectar una multiplicidad de identidades narrativas, bien sea por una configuración descriptiva, por la construcción de una descripción cuya lista de partes remite a una serie de imágenes observadas, o por la construcción de un espacio en el que se proyecta y multiplica el sujeto. Veremos ahora que esa multiplicación del sujeto puede generarse a través de la mención a otras obras literarias, si entendemos que la descripción, en la novela, es una construcción intertextual en la que, mientras se intenta transmitir la imagen de un lugar determinado, se teje un significado a partir de referencias a un espacio físico extratextual, a las imágenes que un lector pueda asociar con el lugar descrito y a relatos literarios que le dan forma. El cuento “La isla” ha aprovechado esta idea y, a medida que describe el

espacio, hace referencias a la lectura del *Ulises* de James Joyce y de otros textos que terminan por construir una ciudad en la isla que es, al mismo tiempo, una resignificación de Dublín, la ciudad física extratextual; una lectura de la Dublín construida en el *Ulises*, y una nueva construcción llamada Eddemberry Dubblenn DC. En esta red espacial de relatos podemos presentar al sujeto como figura que se hace significar a medida que se describe el espacio en el texto. Nos ocuparemos aquí de analizar la imagen de la ciudad descrita en los apartados siete y ocho del cuento que nos brindan una imagen de la capital de la isla, Eddemberry Dubblenn DC. En el tránsito entre estos dos pasajes del cuento, la capital pasa de ser un plano, un conjunto de nombres organizados sobre una representación esquemática de un territorio, a una descripción visualizable y, finalmente, a una descripción de una ciudad habitada y construida en un relato. La organización de esta ciudad, además, se encuentra atravesada por el carácter intertextual del cuento que remite al *Ulises* de James Joyce, de manera que las referencias a Dublín y los nombres de los personajes nos sugieren un diálogo constante con la obra de Joyce a medida que se construye la imagen de Eddemberry Dubblenn DC.

El relato, que en el capítulo anterior describíamos como un informe/retrato/cuento y una construcción polifónica en la que participan las voces de los habitantes del lugar y los textos que son citados, describe lugares específicos de la isla a medida que se reflexiona en él sobre las costumbres de los habitantes y a medida que se narran algunas escenas de la cotidianidad en ella. En las secciones siete y ocho, se nos presenta la descripción de la que hemos hablado. En esta construcción, lo primero que se menciona es la relación entre espacio y lenguaje que define la forma en la que los personajes de este relato ven el territorio, y que hace eco de la construcción que acabamos de mencionar en el análisis de “Los nudos blancos”: “[los habitantes] definen el espacio en relación con el río Liffey, que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa el lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo. El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo” (*La ciudad ausente* 110).

El lenguaje, o el río Liffey, atraviesa la geografía de la isla y se utiliza como eje referencial para trazar un mapa de esta. El mapa, sin embargo, no se presenta como un sistema de organización espacial fijado en una imagen, en el que los límites de los espacios son

claramente señalados. Por el contrario, al estar el concepto de frontera definido como un concepto temporal, la descripción que estamos por leer nos plantea que el territorio presenta una serie de cambios que deben ser comprendidos como una falsa unidad.

Nos encontramos en Edemberry Dubblenn DC, dijo el guía, la capital que combina tres ciudades. En el presente, la ciudad cruza de este a oeste, siguiendo la margen izquierda del Liffey por los barrios y los ghettos japoneses y antillanos, desde el nacimiento del río en Wiclow hasta Island Bridge, un poco más abajo de Chapelizod, donde sigue su curso. La ciudad próxima se va abriendo como si estuviera construida en potencial, siempre futura, con calles de hierro y lámparas de luz solar y androides desactivados en los galpones de Scotland Yard. Los edificios surgen de la niebla, sin forma fija, nítidos, cambiantes, casi exclusivamente poblados por mujeres y mutantes. (*La ciudad ausente* 110)

Las dos primeras ciudades, la ciudad en el presente y la ciudad próxima, nos muestran el paso de un mapa a una descripción visual. Los nombres genéricos (barrios y ghettos japoneses) y propios (el río Liffey, Wiclow, Chapelizod) que componen la ciudad en el presente se organizan en torno a un modelo lógico-lingüístico en el que las categorías *este*, *oeste*, *izquierda* y *abajo* nos permiten entender la distribución de estos lugares en el territorio. De su aspecto, sin embargo, el texto no parece decir nada. Sin embargo, cada uno de los nombres mencionados en la descripción tiene un espacio equivalente en el mundo fuera del texto, por lo que estos nombres propios, como Pimentel señala, se pueden convertir en “un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados” (*El espacio en la ficción* 29). Así, los detalles del aspecto visual de la ciudad en el presente que podemos obtener de esta descripción son solo los que los nombres, que funcionan como referentes extratextuales de estos lugares, vinculan a nuestra narración.

No obstante, estas referencias nos señalan al tiempo que, si bien podemos tener un referente visual de la ciudad en el presente, lo que aquí se construye no es la Dublín de nuestro mundo. El río Liffey<sup>18</sup> que en la descripción cruza de este a oeste y nace en el condado de Wiclow, cruza en realidad en sentido inverso, de oeste a este y, aunque nace en el condado Wicklow, el nombre del condado ha sido modificado en el relato (Wiclow). Finalmente,

---

<sup>18</sup> Hemos utilizado el mapa de Dublín de Google Maps y datos de Wikipedia.org ([https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo\\_Liffey](https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo_Liffey)) para verificar los diferentes espacios referenciados en el relato, que se corresponden con espacios del mundo extra textual.

Chapelizod no se encuentra bajo Island Bridge, sino a su izquierda, siguiendo el margen del río. Estas variaciones en la ubicación de los lugares referenciados en el texto nos indican que leemos un mapa construido para el cuento “La isla”; es decir, que, pese a usar nombres de espacios ubicados en un lugar específico del mundo extratextual, la narración no pretende recrearlos fielmente.

La ciudad próxima, que se aborda inmediatamente después de la construcción de este mapa verbal, nos deja una fuerte impresión visual que contrasta con la ciudad en el presente. Los nombres de lugares específicos son reemplazados por una pequeña descripción de lo que se encuentra en esta ciudad, que no se organiza en torno a un modelo lógico-lingüístico que nos permita estructurar con claridad su distribución en el espacio: calles, lámparas, androides, galpones, habitantes y edificios. Tenemos así una fuerte impresión visual del espacio que proviene de la fragmentación del lugar en sus partes y de las imágenes que estas partes puedan llevarnos a representar; ya veremos que algunas de esas imágenes provienen de la literatura. La descripción, además, nos plantea esta impresión visual no como una forma fija de la ciudad futura, sino como una imagen en movimiento y transformación. El detalle de los edificios que surgen de la niebla y los adjetivos y frases con los que el narrador califica la ciudad descrita nos transmiten la sensación de indefinición, movimiento y contradicción que el narrador del pasaje ve en esa ciudad próxima: “se va abriendo como si estuviera construida en potencial”, “siempre futura”, “sin forma fija”, “nítidos” y “cambiantes”. Así, más que un listado de nombres de calles y lugares organizados gracias a la presencia de adverbios como *arriba*, *abajo*, etc., como en la ciudad en el presente, tenemos un espacio cuya forma podemos visualizar gracias a una lista de sus partes y a comentarios del narrador del pasaje.

La tercera ciudad, la ciudad vieja, se nos propone como un nuevo tipo de descripción que utiliza también las dos formas de dar cuenta del espacio anteriormente señaladas y superpone a ellas el recorrido de un habitante. Esta nueva construcción se encuentra propuesta, además, como una lectura del Dublín que recorre Leopold Bloom en el *Ulises*.

Del otro lado, hacia el oeste, subiendo por la zona del puerto, está la ciudad vieja. Al mirar el mapa hay que tener en cuenta que la escala está construida a la velocidad media de un kilómetro y medio por hora de marcha. Un hombre sale de 7 Eccles Street a las ocho de la mañana y sube por Westland Row y a cada lado del empedrado están las acequias que llegan

hasta la orilla del río, por donde sube el canto de las lavanderas. El que avanza por la calle empinada hacia la taberna de Barney Kiernam trata de no oír el canto y golpea con el bastón el enrejado de los sótanos. Cada vez que entra en una calle nueva, las voces envejecen, las palabras antiguas están como grabadas en las paredes de los edificios en ruinas. La mutación ha ganado las formas exteriores de la realidad. Lo que todavía no es define la arquitectura del mundo, piensa el hombre, y desciende a la playa que rodea la bahía. ‘Se ve ahí, en el borde del lenguaje, como la casa de la infancia en la memoria’. (*La ciudad ausente* 110-111)

En esta nueva descripción, el texto ya no remite exclusivamente a una imagen visual. Si bien son mencionados espacios específicos (7 Eccles Street, Westland Row, la taberna de Barney Kiernam), todos potencialmente visuales, y si bien se hace referencia a un conjunto de objetos y lugares que hacen parte de la ciudad (empedrado, acequias, el río, enrejados, sótanos, etc.), el espacio se organiza ahora en torno a un recorrido. El primer indicio de esto que nos da la descripción es el énfasis que se hace en la escala del mapa. Esta, según se nos dice, está construida con unidades de medida de velocidad (lo que nos refiere al movimiento) y no de longitud (que referirían a la distribución del espacio). Además, el espacio se nos presenta a través de un grupo de estímulos que recibe un personaje y acciones que él realiza: “el que avanza por la calle empinada hacia la taberna de Barney Kiernam trata de no oír el canto y golpea con el bastón el enrejado de los sótanos”. Finalmente, podemos afirmar que el espacio se articula en torno a un recorrido gracias a que la descripción se transforma en una narración que incluso da cuenta de los pensamientos del hombre hipotético al que se seguía.

Este recorrido es en realidad el que hace Leopold Bloom en el *Ulises*. Las referencias a calles y lugares son tomadas de esta obra, y los espacios y momentos descritos aquí son en realidad escenas de la novela de Joyce. El recorrido que sirve como modelo de organización para la ciudad del pasado, se nos sugiere, es en realidad la acción de un personaje en otra novela. No obstante, “La isla” mantiene oculto el nombre de este personaje y, gracias a ello, el hombre cuyo recorrido organiza el espacio queda constituido como un habitante de la isla que “podría” ser Leopold Bloom. Es más, gracias al carácter intertextual de la obra de Joyce, y a que se mencionan detalles como el canto de las

lavanderas que evita el hombre o la escala del mapa<sup>19</sup>, podemos también leer a este hombre como un posible Odiseo.

Al ser tan explícito su carácter intertextual, la descripción, además, nos invita a rastrear en las dos ciudades descritas atrás otras obras que dan forma al espacio y, gracias a ello, podemos leer, por ejemplo, en las menciones a la niebla y a Scotland Yard que se hacen durante la descripción de la ciudad próxima, rastros de la Londres de los relatos policíacos de Arthur Conan Doyle, y en los androides y mujeres que la pueblan, huellas de las ciudades futuristas de Philip K. Dick<sup>20</sup>. El recorrido por el espacio propone, así, una construcción en la que obras literarias y espacios del mundo real mencionados en la descripción se articulan y resignifican constantemente para dar forma a un espacio que está en constante cambio. La capital de las tres ciudades, que se organiza como un mapa, como la descripción de una imagen en movimiento y como un recorrido propuesto en una obra literaria, da forma a este espacio que hemos analizado en el cuento “La isla”. Esta articulación de sentidos se presenta bajo la forma de lo que algunos críticos de la novela han llamado un no-lugar, siguiendo el planteamiento del antropólogo Marc Augé. Marcy Schwartz, por ejemplo, afirma:

En *La ciudad ausente* [el autor] se detiene poco en la descripción del espacio físico de la ciudad o de otros paisajes. El medio ambiente material consiste en ruinas de la “civilización”, recuerdos de lo perdido. [...] La ciudad se diluye en un páramo urbano para dar paso al verdadero centro: el lenguaje, o el deterioro o imposibilidad de un sistema semiótico. [...] El no-lugar comunicativo, dramatizado repetidas veces en *La ciudad ausente*, nutre el programa metaficcional de la novela. Mientras mapas de calles o del subte solo sirven de metáforas nostálgicas, la serie de relatos sobrepuestos graba su propia red espacial. Según Avelar, “las historias intercaladas de la novela empiezan a adquirir el significado alegórico de mapas petrificados de la polis” [*Ultimately present* 110]. (66)

Si bien podemos, como hemos visto, sumarnos a la idea de que los relatos en *La ciudad ausente* graban su propia red espacial, transformando a la ciudad en un no-lugar, un escenario de “identidades temporarias, del anonimato, de la soledad, de ‘inmensos paréntesis’ que borran la distinción y la individualidad [Augé 111]” (Schwartz 49-50), no

---

<sup>19</sup> La novela de Joyce nos sugiere que el recorrido de Bloom por Dublín es una reproducción a escala del recorrido del héroe hacia Ítaca. Mientras Odiseo recorre el Peloponeso en 10 años para llegar a casa con su esposa fiel, Leopold Bloom recorre la ciudad en 1 día para llegar a casa con su esposa infiel.

<sup>20</sup> Algunos críticos como Edgardo Berg señalan que los cuentos y novelas de la obra de Dick son textos con los que la novela establece una relación intertextual. Ver Berg, Edgardo. “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”.

podemos dejar de señalar que con lo visto hasta el momento la ciudad no se presenta como el resultado de una serie de mapas petrificados. La descripción de la ciudad existe y se nos propone además como el resultado de una relación entre los personajes y el espacio y como un proceso de articulación de diferentes sentidos. La mezcla de estos últimos a lo largo de la novela nos muestra un movimiento por el espacio y una transformación constantes del mismo, y los relatos, por ende, más que mapas petrificados de la ciudad —imagen que implica una inmovilidad—, se convierten en una red en movimiento de la cual surge la ciudad. Las menciones a un androide, a Scotland Yard o al 7 Eccles Street construyen un espacio textual cargado con múltiples historias en el que resulta imposible pensar que los mapas de calles son metáforas nostálgicas.

¿Qué ha sucedido con el sujeto en medio de esta construcción? La presencia de estos múltiples sentidos sobre los que se organiza la ciudad nos vuelve a instalar ante el sujeto pensado como instancia que permite ser interpretado desde la multiplicidad en los relatos. Así como el espacio adquiere un orden a partir de las experiencias de los personajes que lo describen o de los personajes que se traen a colación con las referencias intertextuales, el sujeto se nos presenta aquí como instancia de enunciación que permite la construcción de la ciudad y como significante que representa a los personajes involucrados en esa descripción. En esa construcción polifónica armada con textos citados y voces colectivas, individuales o anónimas aparecen también una serie de personajes que, como Leopold Bloom, se suman a las diferentes instancias que permiten que el relato continúe su curso y sea interpretado. Entre ellos están también las figuras de otros relatos traídas a colación con los nombres de calles u objetos vistos por los narradores del relato. Forman parte de esas figuras Odiseo, Sherlock o Deckard (protagonista de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick). Lo que un cuento como “La isla” nos dice es que, al igual que los espejos, caleidoscopios e imágenes mentales, la literatura y la narración operan como una pantalla en la que el sujeto aparece a medida que se proyectan y multiplican los personajes en las historias que se presentan en dicha pantalla.

## Conclusión: el sujeto en la relación imagen/texto

A lo largo de este capítulo hemos visto diferentes formas en las que la relación entre el sujeto y el espacio, construida a través de descripciones de espacios y narraciones de recorridos, nos señala que el sujeto es una construcción de sentido que surge a través de una multiplicidad de historias, roles o instancias en el relato. La narración utiliza descripciones del espacio, descripciones de personajes en el espacio, relatos de recorridos por el espacio e incluso referencias a otras obras literarias para borrar los límites entre los personajes y narradores que permiten hacer presente ese significante en medio del lenguaje que, siguiendo a Lacan, hemos llamado sujeto. Pues bien, a manera de conclusión retomaremos uno de los pasajes que ya estudiamos en el capítulo anterior y que permitía leer la presencia de una narradora que intentaba contar su historia mientras contaba las historias de otros, pero terminaba por convertirse en un yo de la enunciación por el que transitaban diferentes personajes para contar sus historias. Hablamos aquí del monólogo final de la novela, un pasaje en el que se reúnen todas las formas de relación con la imagen y el espacio que hemos analizado para dar cierre a la novela y plantear que ese yo del que hablamos remite siempre a la posibilidad de ser otro, entendiendo otro como un personaje que observa, es observado, describe lo que observa o se vincula a la descripción como una figura referenciada por los elementos que describe.

Este pasaje puede ser visto como un gran iconotexto en el que las historias que hemos leído a lo largo de la novela son transformadas en imágenes que la narradora ve en su mente y describe para un interlocutor que no está presente o que puede ser él mismo. También nos plantea un recorrido mental por el archivo estatal mientras, en contraste, la voz narradora se ve también como una máquina inmóvil, aislada y observada en una sala del Museo. Nos narra, además, como decíamos en el capítulo anterior, algunas de las historias que ha leído y observado en ese archivo y otras que le fueron contadas, todas ellas convertidas en imágenes que la narradora observa. Y nos narra, finalmente su tránsito de un espacio de reclusión a uno de liberación propuesto por el lenguaje y la narración. En este tejido de imágenes descritas y relatos de recorridos, se da forma a todas las instancias y personajes con los que se asocia al sujeto. Será eso lo que mostraremos en las siguientes páginas.

Entremos en materia. El monólogo, como dijimos en el capítulo anterior, inicia con una asociación entre la descripción de la máquina aislada en el Museo y la voz de un personaje que se asume a sí mismo como la mujer encerrada en la máquina. Esto ocurre, dijimos también, gracias a la descripción de espacios similares que, sin embargo, al atender a los detalles de estos espacios, señalamos como diferentes. De manera que, aunque una instancia subjetiva que se asumía como yo que enuncia el monólogo señalaba que era la voz de la mujer en la máquina, los detalles del espacio nos señalaban que podía no serlo.

Cuando este “yo” del monólogo nos enseña su entorno, podemos también reconocer un espacio diseñado como una prisión panóptica<sup>21</sup>, que inmoviliza al recluso y lo presenta como imagen vista por un vigilante al que, sin embargo, él no debería poder observar. No obstante, la narración señala que el espacio circular, vacío y expuesto de manera explícita a la mirada de un vigilante, que como la prisión panóptica mantiene aislado, incomunicado y controlado a quien es observado, es explícitamente burlado por la imaginación de la narradora.

A veces tengo alucinaciones, reviso los archivos y busco las palabras, todo es tan lento que apenas veo el brillo de la luz de la claraboya, al fondo de la sala, me imagino a Fuyita en el sótano, sentado en la mecedora, vigilando, no alcanzo a entender, ¿me habrán dejado sola?, ¿para desaparecer? Sé que hay una cámara que me vigila, el ojo de una cámara en el costado del techo, puedo imaginar a Fuyita en el gabinete de abajo, su visión múltiple de todo el Museo en las pequeñas pantallas de circuito cerrado, todos vamos a terminar así, una máquina vigilando a otra, en los ángulos del techo, las pequeñas video, sostenidas con brazos mecánicos, giran como ojos de vidrio que barren y filman las salas y las galerías y a veces también registran los recuerdos de Fuyita, apoyado en su bastón, sus recorridas por las salas del Museo, con su uniforme de guardia municipal y la linterna para alumbrar los rincones y las escaleras. Su imagen diminuta, distorsionada en el espacio vacío, y después Fuyita sentado ya en la mecedora, en el subsuelo, cuando hace retroceder la cinta para verse a sí mismo caminando por las galerías. (*La ciudad ausente* 141)

---

<sup>21</sup> Acerca del dispositivo panóptico, Foucault señala que “dispone de unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer inmediatamente. En suma, [en él] se invierte el principio del calabozo; o más bien de sus tres funciones —encerrar, privar de la luz y ocultar—; no se conserva más que la primera y se suprimen las otras dos. La luz plena y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa. Eso permite, en primer lugar —como efecto negativo—, evitar esas masas, compactas, tumultuosas, que se encontraban en los lugares de encierro, las que pintaba Goya o describía Howard. Cada uno, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (Foucault, *Vigilar y castigar* 232). Es precisamente esa transformación del sujeto en un objeto de información la que se combate en la novela de Piglia. El concepto de imagen/texto, como veremos, nos ayuda a devolver la dimensión comunicativa al sujeto en el monólogo, aún si no existe un interlocutor concreto al que esté dirigido.

Así como el recorrido de Junior por el Museo le permitía reinterpretar la disposición de los relatos formulada por el Estado, las proyecciones imaginarias de quien nos habla le permiten burlar los controles del poder. La narradora recorre el Museo y describe espacios a los cuales no tiene acceso físicamente y gracias a ello recupera el movimiento que le ha sido negado. El recorrido aparece como una oposición al principio de vigilancia y captura que opera en el diseño del Museo. No obstante, el pasaje anterior anticipa que la narración de ese recorrido devuelve al personaje, además de su movilidad, la dimensión comunicativa que se le negó.

Podemos empezar por señalar que, para establecer su recorrido, el yo del monólogo adopta la perspectiva del aparato de vigilancia que lo convierte en objeto de observación. Las cámaras de seguridad y las pantallas del circuito cerrado de televisión fragmentan el espacio y distorsionan lo que a través de ellas se ve; funcionan, en otras palabras, como el espejo que utilizaba el hombre del pozo para sacar a la luz las consecuencias de la dictadura. Al igual que el hombre en aquel pasaje, el yo del monólogo ha multiplicado el espacio observado y se ha multiplicado como narradora que describe las imágenes que observa, como personaje que se encuentra en medio de una conversación con alguien más y como personaje representado en las imágenes que ve. Un par de líneas más adelante, por ejemplo, leemos: “durante horas es solo mi imagen la que se ve en el sótano, enfocada en realidad por dos cámaras, una en ese ángulo y la otra en ese otro ángulo del techo. Solo ven mi cuerpo, porque nadie puede entrar en mí, la soledad del cerebro es inmune a la vigilancia electrónica” (*La ciudad ausente* 142). Se nos plantea un personaje dividido en dos instancias: por un lado, la imagen del yo del monólogo que se ve en las pantallas del sótano, multiplicada gracias a que es captada en cada una de las pantallas, y, por otro, la voz del yo del monólogo que queda formulada como la voz de alguien que no está en el sótano. De hecho, la expresión “ese ángulo” señala un gesto que, aunque no es visible para nosotros, hace que la voz de la narradora adquiera un cuerpo frente a su interlocutor, aun cuando ese interlocutor no esté presente.

También al igual que el hombre frente al pozo, el yo del monólogo parece proyectarse en uno de los personajes que se encuentra retratado en la imagen. Fuyita, como la narradora, es convertido en una imagen representada en las pantallas del circuito cerrado, su presencia en

el pasaje citado atrás, aunque se señala como la de un vigilante<sup>22</sup>, no es construida como tal. El personaje se convierte en un objeto captado por la cámara durante sus recorridos por el Museo. Es descrito como parte de la serie de imágenes que captan las cámaras, como figura evocada en la imaginación de la narradora y como personaje multiplicado y distorsionado en las pantallas del sótano. Este personaje que recorre el espacio y es descrito como múltiple parece emular la forma en la que ha sido presentada la narradora del monólogo y, gracias a ello, podemos también leer, como leíamos con el ternero en el pozo, una proyección de la narradora en su figura.

El pasaje citado atrás nos acerca también al problema de pensar al sujeto como una construcción que aparece entre un recorrido mental por un espacio y su presencia en un espacio físico. Al igual que Elena en “Los nudos blancos”, el yo del monólogo construye su historia como una mezcla de las percepciones que tiene al observar un espacio físico, la sala del Museo en la que se encuentra, y las que tiene al observar una serie de lugares imaginados, el sótano o las salas que recorre Fuyita. Es más, podríamos incluso decir que el monólogo utiliza la descripción para plantear un tránsito de la narradora desde un espacio asumido como físico a uno asumido como mental.

Soy anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco. Por eso quieren aislarme, mantenerme bajo control, al cuidado exclusivo del coreano Fuyita, como un cadáver embalsamado. Ahora imagino los pasillos, la rampa, las galerías interiores que atraviesan el Archivo, si intento recordar sin que la pureza del recuerdo me ciegue, veo la puerta entornada de una pieza, una hendidura en la oscuridad, una silueta contra la ventana. Solo la puerta entornada de una pieza de pensión, ¿hará quince, dieciséis años? Nunca hay una primera vez en el recuerdo, solo en la vida el futuro es incierto, en el recuerdo vuelve el dolor igual, exacto, al presente, hay que evitar ciertos lugares a medida que se atraviesa el pasado con el ojo de la cámara, quien se mira en esa pantalla pierde la esperanza. (*La ciudad ausente* 142)

En el capítulo anterior señalábamos que la narradora nos relataba las historias que conocía y las que encontraba almacenadas en el archivo estatal. Cada una de las salas y galerías de ese archivo, según vemos aquí, es reconstruida en la imaginación de la narradora. Y,

---

<sup>22</sup> Cabe aclarar que al ser este pasaje un monólogo la presencia de un vigilante no observado por el recluso, como se propone en la prisión panóptica, jamás sería posible. La narradora media entre la presencia de los objetos y personas que adquieren el rol de vigilante y su representación en el relato, es decir, es consciente de que las cámaras de seguridad la observan y puede representarlas en su discurso; aún más, puede imaginar su punto de vista o convertirlas en tema de su descripción, a diferencia del panóptico real en el que no es posible siquiera saber si el vigilante se encuentra en el espacio que le fue asignado para vigilar.

mientras esto sucede, llegan a su memoria una serie de imágenes asumidas como recuerdos. El espacio recorrido mentalmente aparece, como sucedía con la ciudad recorrida por Elena en “Los nudos blancos”, como una mezcla de recuerdos y proyecciones imaginarias.

No obstante, no podemos afirmar que exista con claridad una separación entre espacios imaginarios y espacios asumidos como físicos en este monólogo. Al inicio de la cita anterior, la narradora nos dice que la han sepultado en un sótano blanco. Esta imagen, diferente a la de la sala del Museo que nos fue presentada al inicio del monólogo, nos plantea la pregunta por dónde se encuentra la mujer que nos habla. Y, como sucedía durante nuestra lectura de “Los nudos blancos”, la convención que nos permitía separar los niveles de realidad del relato ya no es válida. Gracias a que la voz del monólogo experimenta una serie de espacios diferentes y los describe como el lugar en el que se encuentra, la narración nos invita a pensar que el personaje puede no ser aquel que dice ser y aun así continuar con su narración. Y, al igual que sucedía con Elena, esta mujer queda constituida por la certeza de ser alguien en su imaginación (la máquina a la que han dejado al cuidado de Fuyita en una sala del Museo) y alguien más en un espacio diferente (la mujer encerrada en un sótano blanco).

El pasaje señala además una nueva forma de proyectarse que hace eco de las imágenes en las pantallas y las cámaras de seguridad que líneas atrás nos describió la narradora. Sus recuerdos, y las historias que está a punto de empezar a narrar, aparecen como imágenes reproducidas en pantallas que se observan a medida que “se atraviesa el pasado con el ojo de la cámara”. Más que una metáfora para asociar los recuerdos con la visión de imágenes, esto nos propone una distancia entre el observador y lo que observa que ya había sido formulada en cada uno de los análisis que hemos mostrado a través del capítulo. Espejos, caleidoscopios, la imaginación y la narración actuaban como pantallas que señalaban una división y multiplicación de los personajes: alguien que observa y alguien que es representado en las imágenes observadas. Gracias a que lo representado en estas pantallas constituía una serie de descripciones, es decir, de representaciones verbales de esas imágenes, estas pantallas sugerían que el observado y el observador quedaban multiplicados en cada una de las imágenes que hacían parte de esa serie y que, además, podían proyectarse como objetos de la enunciación que se vinculaban con las figuras de

personajes que no eran necesariamente el observador. Esa multiplicación parece convertirse, en este monólogo, en el sentido que mantiene unidos los relatos que serán narrados después de esta escena. Así, gracias a su relación con los espacios vistos en una serie de pantallas y descritos en medio de una narración, la mujer nos prepara para su multiplicación en las historias que contará.

Dijimos en el capítulo anterior que la narradora transforma su vida en un posible híbrido de lo que ella asumía había sido y lo que otras mujeres de sus historias eran, mujeres como Eva Perón. Pues bien, parte de esa transformación ocurre gracias a que el espacio es descrito como imágenes reproducidas en una pantalla y captadas por una cámara. Observemos, nuevamente, la transformación de la voz en Eva Perón:

Una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también, vaya a saber lo que estaba soñando cuando murió. Me acuerdo de la sala del hospital, los pobres que me visitaban, se paraban al pie de mi cama, en la mano la gorra de lustrina, vienen a darme el pésame, ninguno de mis antiguos conocidos me ha conocido, está el ruso, Rajzanov vino al último momento con su cuerpo de metal, rehecho, la política es el arte de la muerte, esa política, dice Rajzanov, altiva helada, del que anda en la noche para vindicar a los humildes y a los tristes, es el arte de la muerte. Las mujeres tejían tricotas para los soldados en la Plaza de la República. Para ser anónima, la política debe ser clandestina, hay una pequeña brisa que viene de las galerías, estoy en una sala de vidrio, exhibida como una muñeca, soy la abeja reina, clavada en el almohadón de terciopelo, el alfiler de corbata tiene una perla y atraviesa el cuerpo de la mariposa, hay que clavarlas, dice, cuando están con vida, para que no posen rígidas y mantengan su elegancia, si uno las clava cuando han muerto el color de las alas se desvanece. Esa soy yo, la gata que se pasea por los corredores, sola en esta sala vacía y después hacia la izquierda el patio interior y la ventana sobre el baldío. (*La ciudad ausente* 147-148)

Como decíamos, la mezcla de las historias ocurre cuando la voz del monólogo asume que es una mujer en la sala de un hospital y no nos permite saber a ciencia cierta si se trata de Elena o de Eva. Afirmamos incluso que al asegurar que sus antiguos conocidos no la conocían la mujer del monólogo parecía convertirse en un personaje que no era ninguna de las dos mujeres anteriores pero que vivía las historias de ambas. Podemos afirmar ahora que gran parte de la confusión entre las dos historias se construye a partir de la fragmentación de las historias y su presentación como imágenes descritas. Cuando la voz afirma “me acuerdo de la sala del hospital, los pobres que me visitaban, se paraban al pie de mi cama, en la mano la gorra de lustrina, vienen a darme el pésame [...], hay una pequeña brisa que viene de las galerías, estoy en una sala de vidrio, exhibida como una muñeca, soy

la abeja reina, clavada en el almohadón de terciopelo”, las escenas narradas de las dos historias se convierten en una serie de imágenes de detalles descritas muy brevemente que se mezclan en el flujo de la narración. Gracias a que, como hemos visto, la narradora se asume como un yo y nos cuenta la historia de Eva Perón, no podemos finalmente identificar qué imágenes pertenecen a la historia de Eva Perón, qué imágenes pertenecen a la de Elena Obieta y qué imágenes no pertenecen a ninguna de las historias. La articulación de un relato que describe una escena como si se tratara de una serie de imágenes vistas por la narradora del pasaje nos instala así ante su multiplicación en lo visto.

Además de lo anterior, ese recurso nos permite leer también el monólogo como el caleidoscopio que multiplicaba las figuras de los personajes y los transformaba en otros. Muchas de estas imágenes que el yo del monólogo observa transforman la novela en un tejido intertextual en el que los fragmentos de las historias, convertidos en descripciones, remiten o bien a obras literarias diferentes, como sucedía con el territorio de la isla, o bien a relatos que hacen parte de la novela. Antes de la historia de Eva Perón, por ejemplo, la narradora del monólogo nos dice:

Pasamos un invierno en Mar del Plata, porque él venía escapando, comprometido y perseguido, y nos prestaron ese departamento en un edificio vacío, en la calle Olazábal, desde la ventanita de la cocina se veía el mar, las hornallas prendidas, el horno, única luz en el crepúsculo. Yo soy Amalia, si me apuran digo soy Molly, yo soy ella encerrada en la casona, desesperada, la mazorca, soy irlandesa, digo, entonces, soy ella y también soy las otras, fui las otras, soy Hipólita, la renga, la cojita, tenía un bamboleo suave al caminar, Hipólita, le digo, y él sonríe, Hipólita, con “sus manecitas enguantadas” se escapó con el psicópata castrado que leía el porvenir en las cartas astrales, tenía una cicatriz en las verijas de aquí a aquí, Fuyita se hizo un tajo entre las piernas, en el bajo vientre, con el canto de la mano, una cicatriz, roja, manejador impotente, pura lengua el gran seductor, llevaba un marlo de maíz untado con vaselina en el maletín de mango, soy Temple Drake y después, ah viles, me hicieron vivir con un juez de paz. (*La ciudad ausente* 147)

Las cuatro mujeres mencionadas, Amalia, Molly, Hipólita y Temple, todas ellas personajes de obras literarias, quedan vinculadas bajo una misma descripción: una mujer, objeto de deseo de un hombre, encerrada en una casa. Los cuatro personajes, en sus respectivas historias (*Amalia* de José Marmol, *Ulises* de James Joyce, *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y *Santuario* de William Faulker), sufren un encierro, voluntario o no, porque deciden acompañar a un hombre. Esta imagen es aprovechada por la voz del monólogo para condensar las identidades de cada uno de los personajes mencionados y la que la voz

narradora asume como propia; el Estado, si se trata de la máquina, o Macedonio, si se trata de Elena, la han recluido en el lugar en el que se encuentra —sea cual sea— y, al hacerlo, la transforman en una versión más de esa serie de mujeres. Además de lo anterior, resulta interesante también el uso de la figura de la mazorca, nombre con el que se designa a la fuerza policial que persigue al protagonista de *Amalia* y objeto con el que Popeye viola a Temple Drake en *Santuario* de William Faulkner. Al ser añadida a la descripción, la mazorca se transforma en una de las figuras reflejadas por el caleidoscopio que sugiere la presencia de un personaje en la historia de otro. La narradora, propuesta así, queda construida como una mujer que puede ser cualquiera de las identidades de los personajes a los que esta descripción remite.

Finalmente, gracias a la misma fragmentación de las imágenes, encontramos también una multiplicación de los personajes del monólogo en otros personajes de la novela. Casi al final del monólogo encontramos el relato de Ada Eva María Phalcon, la cantora, en el que la narradora nos dice:

Tuvo una hija afásica y la educó con música, un triste de Esnaola, la guitarra se pulsa así, ves, sos zurda, hay que cambiar el encordado. Salía vestida de paisanita, la pollera floreada y las trenzas, con su vihuela boba a cantar el tango *Sin palabras*. Esta música va a herirte, la nena piensa, no habla, una música verbal, el cuento del anillo de Venus, la hija está sentada en el jardín del fondo. Al principio fueron los tristes hotelitos de provincia, el ropero con espejo de luna y en lo alto, sobre la tabla lisa, entre las perchas, el frasco de agua de colonia, una pieza que daba a la Avenida de Mayo, en el Hotel Majestic. (*La ciudad ausente* 148)

Una vez más, la historia se nos propone como una serie de imágenes fragmentadas y descritas que, en este caso, establecen una conexión con pasajes de la novela y cuentos de la máquina que ya habíamos leído. Lucía Joyce en el Hotel Majestic y la nena del cuento homónimo son aludidas directamente por las imágenes construidas en esta historia. Su mención además nos recuerda que estas mujeres han sido vinculadas, gracias a la configuración descriptiva que señalamos en la sección 2.3, con una multitud de personajes que también quedan vinculados al monólogo. Pero ellas no son los únicos personajes referenciados. Algunos detalles de esta escena descrita, algunas de las imágenes que ve la narradora, remiten a otros personajes que también hacen parte de la novela. La guitarra que está siendo pulsada nos sirve, por ejemplo, para conectar esta historia con el recuerdo de Gabriel Del Mazo que narra Russo en su relato. La figura de Macedonio en busca de las

formas originales del universo aparece representada en la imagen descrita aquí. Al igual que esta imagen, los “pequeños hoteles de provincia” traen también a nuestra memoria la imagen con la que fue presentado Junior en la novela: “Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses” (*La ciudad ausente* 9). Así, bajo la serie de imágenes descritas con las que se representa la historia de Ada Phalcon, quedan vinculadas también las identidades de personajes, ya no exclusivamente femeninos, que hemos visto a lo largo de la novela. Y, por lo tanto, cuando al final de su monólogo la narradora se asume como la cantora, su identidad queda atravesada por todas las figuras que aparecen aquí.

Todas estas formas de presentar el espacio en la narración que operan en el monólogo, y en el resto de la novela, terminan por construir la figura de esta mujer que es consciente de ser las historias que narra y ser algo más que ellas. De tener la posibilidad de escapar al espacio de la prisión en la cual fue confinada.

Este es un cuento, en el Archivo, este es el cuento de la cantora, hay otros, cierro los ojos y veo, una calle, oh, lo real, la claridad a la que estoy expuesta, la luz del día, la densidad pura de la experiencia, el río que baja en esa casa del Tigre. Sé que me abandonaron aquí, sorda y ciega y medio inmortal, si solo pudiera morir o verlo una vez más o volverme verdaderamente loca, a veces me imagino que va a volver y a veces me imagino que voy a poder sacarlo de mí, dejar de ser esta memoria ajena, interminable, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la 9 de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola frente al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir hasta el borde del agua, sí. (*La ciudad ausente* 150-151)

La imagen de la mujer en la isla, espacio que se ha propuesto como un lugar de liberación de las identidades narrativas y en el cual es posible existir como instancia de la narración, nos señala el tránsito de la mujer al espacio del lenguaje y de la cita en donde puede burlar la prisión en la que se encuentra y en la que podría caer si es asociada con una identidad narrativa. No en vano su última palabra, “sí”, es también el cierre del monólogo de Molly Bloom y de la novela *Ulises*, que señala con esa afirmación la exaltación de una vida imaginaria que supera la vida física de Molly. La cita oculta y el movimiento vertiginoso por diferentes personajes de la novela, hasta llegar a transformarse en un yo de la

enunciación que podemos identificar como Anna Livia Plurabelle, gracias a la descripción del espacio en el que se encuentra, parecen mostrarnos que la narradora del monólogo se ha desplazado por completo al espacio de la narración permanente que la isla suscitaba. Su voz queda aparentemente transformada en una de las citas insertadas en el relato “La isla”.

Así, ante la pregunta por las luces que puede arrojar el concepto de imagen/texto respecto a la construcción del sujeto en la narración, podemos responder que gracias a él leemos las descripciones del espacio en la novela como textos cargados con la presencia de múltiples personajes que son asumidos como diferentes interpretaciones de un sujeto formulado en el lenguaje como un significante. El objetivo de la descripción, además de ser el de presentar al lector la visión de un espacio o de unos personajes, parece también ser el de hacer visible a alguien que observa dichos espacios y personajes. El sujeto queda construido pues como esa instancia que se puede asociar con alguien que formula una descripción o que hace parte de ella y que resulta ser también un punto que se hace significar a partir de diferentes interpretaciones. Este significante mantiene abierta la posibilidad de que podamos interpretarlo como alguien más, rechazando de este modo la identidad única que se intenta imponer sobre él. El análisis de las descripciones, en su calidad de iconotextos, nos ayuda a señalar que, aunque el sujeto se pueda convertir en una imagen descriptible, en una historia o en una representación visual hecha por el Estado, al articular un texto descriptivo la novela le devuelve la posibilidad de no quedar fijado como ninguno de estos fenómenos textuales y narrativos. Si vemos la novela como una gran figura caleidoscópica en la que se han multiplicado y proyectado los personajes a través de las descripciones y de una red de relatos, podemos recuperar la figura del sujeto como significante en el lenguaje e interpretarla como el movimiento que nos remite a los diferentes “alguien” que participan en esas narraciones.

## Conclusión: el sujeto como instancia de sentido en la narración

Esta novela propone un ejercicio de lectura en cuyo centro está el sujeto, un significante que se resiste a quedar convertido en nombres, hechos y direcciones que puedan ser controlados por un Estado dictatorial. Buscamos demostrar que el propósito de *La ciudad ausente* es devolver al sujeto su forma de “significante” suturado al lenguaje, esto es, su forma de elemento en el lenguaje que, aunque sea definida por las palabras y los discursos que pronuncia, y por aquellos que se pronuncian acerca de él, no puede ser reducido a un significado en medio de un discurso, una historia o una representación. En otras palabras, nos propusimos demostrar que *La ciudad ausente* intenta devolverle al sujeto su función activa y dinámica en un proceso de comunicación narrativa. Todo esto con el fin, según hemos dicho, de rescatarlo de la reducción y el control llevados a cabo por la dictadura militar. Para abordar este objetivo, dividimos la investigación en dos capítulos que nos ayudaron a dar cuenta de cómo, en una narración, el sujeto puede no ser reducido a un significado, discurso o representación. Cada uno de estos capítulos fue planteado en torno a una pregunta: en el primero, buscamos hacer visible ese significante preguntándonos quién habla en *La ciudad ausente* y acerca de quién lo hace. En el segundo, nos preguntamos cómo los conceptos de *imagen/texto* e *iconotexto* permitían mostrar la relación entre el sujeto y el espacio que existe en la novela y cómo esta relación permitía recuperar al sujeto en su dimensión de significante.

Este recorrido nos llevó, en el primer capítulo, a afirmar que en la novela se puede reconocer una construcción colectiva y en constante movimiento de los personajes. Frente a un Estado que, como en el pasaje del encuentro entre Junior y Julia, define, limita y clasifica a los personajes, los relatos que estos narran los presentan como construcciones

multiplicadas y en constante modificación. Personajes como Russo o Elena Obieta, se sugiere por momentos, se duplican y transforman en Macedonio, Gabriel Del Mazo o Eva Perón. Según vimos, sus nombres remiten a los nombres de otros personajes o cambian mientras avanzamos por la narración, los rasgos descritos acerca de ellos nos llevan a recrear imágenes que también remiten a otros personajes y sus diálogos quedan contruidos como los diálogos de otros personajes que aparecen en las historias que narran. Pudimos identificar también que, en medio de esa multiplicación, estas construcciones transitan entre los roles de personajes y narradores de relatos, es decir, entre ser objetos y sujetos de la enunciación en medio de la narración. El movimiento a través de las historias y de los roles en la narración da forma a una serie de personajes que remiten siempre a la posibilidad de ser alguien más.

En el segundo capítulo, nuestro análisis nos llevó a afirmar que, la descripción de un espacio, también permitía construir a los personajes quedan como multiplicidades. Estas se encuentran compuestas por los personajes que participan en una escena que es descrita, por el narrador que enuncia la descripción, por las instancias de enunciación que adopta la voz narradora y por los elementos que establecen conexiones intertextuales y traen a colación a los personajes de otros relatos. La descripción, al encarnar una relación imagen/texto, dijimos, nos invita a visualizar diferentes personajes que quedan vinculados por los aspectos visuales o textuales de esta descripción y, sin embargo, señalados como instancias diferenciadas en la narración. Vimos, por ejemplo, que en el relato “La grabación”, la visión del contenido de un pozo multiplicada por la presencia de un espejo, y la narración de esa visión, permiten reconocer que el narrador se ha multiplicado en los personajes que intervienen en la escena, en las diferentes instancias que lo sitúan como observador de la serie de imágenes que ve y en la figura de Macedonio que, en otro pasaje de la novela, queda vinculado a él cuando usa la imagen del pozo como parte de sus reflexiones filosóficas. Vimos también que la repetición de algunas características de las mujeres en la novela nos llevaba a reconocer en ellas figuras que establecen vínculos entre ellas y se multiplican a lo largo del relato. En otras palabras, a lo largo de este análisis pudimos ver que la descripción, como *iconotexto* que encarna una relación imagen/texto, transforma a los personajes en instancias suturadas que parecen ocultar y señalar los vínculos entre esas diferentes manifestaciones.

Podemos decir, gracias a este recorrido, que el sujeto se nos ha presentado como un foco de significación en medio de la narración. Los actos de narrar, leer e imaginar una historia, según lo hemos visto, dan forma a los personajes que hemos analizado y que se multiplican y mueven a través de la red de narraciones que componen la novela y a través de las diferentes instancias que ocupan en dichas narraciones. Son personajes que conocemos gracias a los relatos que hablan acerca de ellos y a las historias que ellos mismos cuentan; personajes que se transforman en narradores, cuyos diálogos y relatos se construyen con las palabras de otros personajes; construcciones intertextuales que establecen conexiones con otras obras literarias; múltiples sujetos de la enunciación que aparecen cuando la narración invita al lector a imaginar una serie de visiones; figuras propuestas al lector como imágenes que recuerdan la imagen de otros personajes y construcciones ambiguas con una doble presencia, imaginaria y física. También podemos pensar en ellos como destinatarios de un relato. Como hemos visto en el capítulo 2, estos son los primeros espectadores u oyentes de las historias que relatan. “Veo lo que digo”, nos dice, por ejemplo, la narradora del monólogo final (*La ciudad ausente* 146) y, con ello, señala su carácter de espectadora de las historias que relata. Toda esta multiplicación se construye sobre una red de relatos que, a medida que se recorre, reconstruye y modifica las historias que se cuentan, modificando también al sujeto que circula por ella.

Esto nos lleva a afirmar que la presencia del sujeto en el espacio de la narración es la de un significante en una cadena de significantes, la de una instancia que se hace significar en el relato, que no es ni puede ser convertida en un significado estable y único. Las categorías desde las que hemos analizado al quién del relato en esta obra (personaje, narrador, destinatario, objeto descrito, sujeto que describe, construcción intertextual, instancia de enunciación) nos resultan insuficientes para dar cuenta de estos actores en la narración en la narración. Las identidades narrativas que hemos vinculado con uno u otro personaje hacen que la noción de personaje sea insuficiente para dar cuenta de estos agentes y transforman esa construcción en una colectividad que está en constante movimiento. Esa multiplicación es lo que nos permite afirmar que, como resistencia a las pretensiones del Estado dictatorial que definen, fijan y controlan, la novela se presenta como un espacio de liberación, un lugar de transformación en el que cada intento por establecer un significado remite a un significado diferente. Es este movimiento el que está implícito en la definición lacaniana de

sujeto, es decir, en “lo que puede ser representado por un significante para otro significante” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan* 16 20). En otras palabras, en esta novela, aquello que puede ser interpretado como el quién del relato se despliega y transforma a través de múltiples focos de significación, múltiples puntos en la narración que se conectan unos con otros y nos hacen ver la presencia de alguien en diferentes instancias del relato. Podemos decir, finalmente, que en *La ciudad ausente* se es siendo otro en las narraciones y en los actos de narrar, leer, escuchar y ver una narración.

Esta construcción nos ha permitido entender la novela como un acto de resistencia que se aleja de lecturas de la obra en las que se asume que la máquina y el Estado son fuerzas iguales y opuestas. Cuando críticos como Edgardo Berg afirman que “la máquina literaria y la del Estado se erigen como dos políticas enfrentadas, dos relatos simétricos y a la vez opuestos” (Berg, “El relato ausente” 80), desconocen el ejercicio de mantener el constante movimiento que da forma a la novela y que es lo que, finalmente, permite escapar a la lógica del Estado dictatorial, en busca siempre de definiciones y significados. Esto quiere decir que, si en la novela se formula la presencia del sujeto como la hemos descrito, podemos interpretar la máquina del Estado y la máquina literaria, que no es otra cosa que la comunicación artística, como creadoras de narraciones. No obstante, la máquina del Estado representa un riesgo al establecerse como una máquina de capturar y fijar la “verdad”, riesgo al que se opone la máquina de Macedonio al representar la posibilidad de *crear*, en el mismo sentido que ya Idelber Avelar ha señalado para nosotros: “la máquina de Macedonio también metaforiza la posibilidad de crear nuevas historias, pero entendiéndose ‘crear’ y ‘nuevas’ en sus acepciones más antirrománticas posibles. Se manejan combinaciones, se barajan, de viejos relatos, plagios, narrativas apócrifas” (“Alegorías de lo apócrifo” 220). Lo verdaderamente opuesto entre estas dos máquinas es la intención de fijar o mantener en movimiento esta narración. *La ciudad ausente* propone un proceso de lectura en cuyo centro está el sujeto, como dijimos, pero el sujeto no es una representación en los relatos, sino un foco de significaciones, un grupo de instancias en constante multiplicación y movimiento que se hacen significar en los relatos, pero que siempre remiten a alguien o algo más. Es esta la resistencia propuesta por la novela contra los relatos del Estado que determinan un criterio de lo “real”, la imposibilidad de reducir la

idea de un sujeto a una representación clara, definida y limitada que haga parte de una historia única y “oficial”.

## Bibliografía

- Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina*. México D.F.: Editorial Ítaca, 2007.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- . "Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción". Jorge Fornet (ed.). *Valoración múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 209-233.
- . "Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia". *MLN*, vol. 110, n.º 2, 1995, pp. 416-432.
- . "Para un glosario de Ricardo Piglia". *Crítica Cultural*, vol. 2, n.º 1, 2007, doi: 10.19177/rcc.v2e1200711-13
- Barrenchea, Ana María. "Inversión del tópico *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia". Jorge Fornet (ed.). *Valoración múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 235-249.
- Berg, Edgardo. "El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)". Jorge Fornet (ed.). *Valoración múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 65-85.
- . "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)". *Hispanérica*, año 25, n.º 75, 1996, pp. 37-47.
- Brown, J. Andrew. "Life Signs: Ricardo Piglia's Cyborgs". Jerry Hoeg y Kevin S. Larsen (eds.). *Science, Literature, and Film in the Hispanic World*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 87-107.
- . "Cyborgs, Post-Punk, and the Neobaroque: Ricardo Piglia's *La ciudad ausente*". *Comparative Literature*, vol. 61, n.º 3, 2009, pp. 316-326.

- Castro, Juan Cristóbal. “La lengua de la isla: la utopía desde los márgenes”. *Idiomas espectrales*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016, pp. 295-369.
- Conejo Olvera, Laura Yazmín. “La ficción argentina como arma ante el silencio: construcción crítico-literaria de *La ciudad ausente*”. *Temas antropológicos*, vol. 35, n.º 1, 2012-2013, pp. 55-80.
- . “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino”. *Contextos*, vol. 28, 2012, pp. 41-55.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Dove, Patrick. “Heterotopic Memory and Narration of Disaster in Piglia”. *The Catastrophe of Modernity: Tragedy and the Nation in Latin American Literature*. Cranbury, NJ: Bucknell University Press, 2004. pp.
- Demaría, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Segunda Edición. Madrid: ediciones Cátedra, 2010.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2004.
- Jago, Eva-Lynn Alicia. “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's *La ciudad ausente*”. *Latin American Literary Review*, vol. 23, n.º 45, 1995, pp. 5-17.
- Jaramillo, Alejandra. “Subjetividades urbanas: entre la espacialidad y el significado. Ricardo Piglia y la subjetividad demencial”. *Disidencias: Trece ensayos para una*

*arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 285-302.

Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos*. Vol. 1. México: Siglo XXI editores, 2007, pp. 86-93.

---. *El seminario de Jacques Lacan 1. Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1981.

---. *El seminario de Jacques Lacan 3. La psicosis*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984.

---. *El seminario de Jacques Lacan 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

---. *El seminario de Jacques Lacan 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

---. *El seminario de Jacques Lacan 16. De un otro al Otro*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

---. “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis”. *Escritos*, vol. 1. México: Siglo XXI editores, 2007, pp. 231-309.

Larsen, Erik. “The Problems of Figuration: Totality and Fragmentation in Ricardo Piglia's Fiction”. *Confluencia*, vol. 31, n.º 2, 2012, pp. 57-71.

Mariscotti, Mario. *El secreto atómico de Huemul: crónica del origen de la energía atómica en Argentina*. Buenos Aires: Lenguaje claro editora, 2016.

Martin Henríquez, Marco Antonio. “Ecos postmodernos en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 4, n.º 8, 2015, pp. 155-165.

Masiello, Francine. “Joyce in Buenos Aires (Talking Sexuality through Translation)”. *Diacritics*, vol. 34, n.º 3-4, 2004, pp. 55-72.

McEnaney, Tom. “No transmitter: Clandestine Radio Listening Communities in Ricardo Piglia's *The Absent City*”. *Cultural Critique*, vol. 91, 2015, pp. 72-97.

- Miller, Jacques-Alain. “La sutura. Elementos de la lógica del significante”. Jacques, Lacan, *et al. Significante y sutura en el psicoanálisis*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1973, pp. 9-25.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology* [e-book]. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- . *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Moholy-Nagy, László. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1995.
- Morello, Henry James. “Time and Trauma in Ricardo Piglia’s *The Absent City*”. *The Comparatist*, vol. 37, 2013, pp. 219-233.
- Morello-Frosch, Marta. “Significación e historia en *Respiración artificial*”. Jorge Fornet (ed.). *Valoración múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 149-162
- Paz, Marcelo. “*La ciudad ausente* y el signo de la ciudad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 67, 2008, pp. 273-288.
- Pereira, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- Piglia, Ricardo. “Agua florida”. *Crisis*, n.º 10, 1974, pp. 21-23
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- . *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- . *La ciudad ausente*. Segunda edición. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- . *La ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- . *La forma inicial*. México D. F.: Editorial Sexto Piso, 2015.
- . *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

- . *Prisión perpetua*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*. México D. F.: Siglo XXI editores, 2001.
- . “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*, n.º 4, 2003, pp. 205-215.
- . *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México D. F.: Bonilla Artigas Editores – UNAM Facultad de filosofía y letras, 2012.
- Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. México D. F.: Siglo XXI editores, 1996.
- . *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife – Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. “Introducción a Ricardo Piglia”. Jorge Fonet (ed.). *Valoración múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 45-63
- Rovira, Gabriel. “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial”. Olachea, Ruben, et. al. *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia y Sabines*. México: Instituto sudcaliforniano de cultura – Editorial Praxis, 2008, pp. 93-134.
- Schwartz, Marcy. *Invenciones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Torres Perdígón, Andrea. “¿Quién ve, quién narra?: *Museo de la Novela de la Eterna y La ciudad ausente*”. *Seminaria 8*. Ed. Eduardo Ramos-Izquierdo. París: ADEHL, 2011, pp. 93-112, <http://adehl.com/catalogue/seminaria/seminaria-8/>, 26 de julio de 2020.
- . “Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald”. *Kamchatka*, vol. 1, 2013, pp.133-153.
- Ugaz, Jimena. “La ‘metaficción historiográfica’ en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Romance Quarterly*, vol. 56, n.º 4, 2009, pp. 279-271.
- Waisman, Sergio. “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”. *Ciberletras*, n.º 9, 2003, pp. 153-177.

---. "Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the Work of Ricardo Piglia".  
*Modern Language Quarterly*, vol. 62, n.º 3, 2001, pp. 259-283.

Wirshing, Irene. "Ricardo Piglia's *The Absent City*: Oppressed Memories Unearthed". *Latin American Perspectives*, vol. 36, n.º 5, 2009, pp. 108-120.