

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La máquina y la literatura desde la traducción: *La Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia

Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

Autora:

María Francisca Salinas Silva

Profesor guía: Cristián Cisternas Ampuero

Santiago, Chile, 2007

..	1
1. Introducción .	3
1.1. El autor .	5
1.2. Postmodernidad, intertextualidad y traducción .	7
2. Análisis .	15
2.1. La máquina, la traducción y la literatura .	15
2.1. La Ciudad y el Museo .	24
Conclusiones .	31
Bibliografía .	33
Obras del autor .	33
Bibliografía consultada .	33

A mi mamá y mi hermana, por siempre darme el empuje y el apoyo, sobre todo de los últimos esfuerzos. A Carlos Hernández por ser tan incondicional, y especialmente por su comprensión

1. Introducción

En el presente trabajo se analizará la novela *La ciudad Ausente* de Ricardo Piglia como exponente de la narrativa contemporánea y representante de la literatura postmoderna como expresión de un fenómeno social y político.

La intención de realizar este trabajo surge de la necesidad de especificar ciertos rasgos específicos de la postmodernidad como marco de una nueva forma de narrar, por lo que es necesario plantearse algunos objetivos específicos que guíen el trabajo de investigación y análisis de la obra antes mencionada. Estos objetivos se manifiestan más directamente en la intención de delimitar las características del fenómeno que encuadra la producción de la obra, tomando en cuenta como se manifiesta en la literatura como sistema para luego relacionar esto con los aspectos específicos que muestra la obra de Piglia.

En primer lugar, partiremos de la concepción de la máquina de Macedonio como metáfora del proceso creativo desde la traducción como herramienta base para la internalización en el sistema literario que plantea a la palabra como fundadora de una realidad primordial. Este postulado constituirá la hipótesis que se tratará demostrar, reafirmar o replantear desde la investigación y análisis que se llevará a cabo en el presente trabajo.

Es por esto que tomaremos la traducción como herramienta esencial en el proceso creativo al situarla como una metáfora de este proceso desde la labor del escritor, del lector, y también desde la literatura como sistema que se retroalimenta desde su esencia. Con esto, planteamos la traducción como mecanismo primordial que nos introducirá en el

estudio reflexivo de la literatura, intentando con esto alcanzar una comprensión más profunda del texto.

Como dijimos anteriormente, para desarrollar esta hipótesis es necesario plantear ciertos objetivos que guiarán el trabajo de investigación y análisis, que serán organizados desde lo más general a lo más particular, considerando la interrelación entre los distintos aspectos, como por ejemplo:

- Relacionar ciertos aspectos de la novela con las características específicas del contexto generacional del autor.
- Enmarcar la novela desde la problemática urbana que se expresa desde la conciencia postmoderna.
- Analizar la novela desde sus características postmodernas, especialmente al considerar la traducción como mecanismo primordial de creación.
- Introducirnos en la traducción y sus diversas manifestaciones como herramienta del proceso creativo.
- Establecer la metaforización de la máquina de producir relatos como un equivalente del mecanismo de lectura y proceso de creación.

Con esto ya delimitado, comenzaremos con una descripción del autor y su obra, para luego internalizarnos en el contexto generacional que lo encierra y sus características. Con esto se proseguirá a caracterizar la postmodernidad como fenómeno que enmarca la narrativa contemporánea, dando cuenta de sus rasgos más característicos que se relacionan con la obra de Piglia, y luego un acercamiento teórico a la intertextualidad, centrándonos específicamente en la traducción.

En el primer capítulo se llevará a cabo un análisis textual de estos aspectos, profundizando en la obra de Ricardo Piglia, observando desde la novela como se presenta la postmodernidad y la intertextualidad como característica más relevante, y sobre todo, verificando el proceso productivo desde la traducción y la lectura como instancia primera y esencial.

En el segundo capítulo nos adentraremos en la problemática urbana que sitúa físicamente la temática literaria en *La Ciudad Ausente*, observando ciertos aspectos que relacionan a la ciudad con el individuo que la habita, y a la literatura como espacio de conexión entre ambas entidades. También analizaremos el clima político de la novela en cuanto a su influencia en la capacidad comunicativa de los habitantes y en la máquina, teniendo a en cuenta a la ciudad en su espacialización del poder, intentando comprender la concepción literaria del autor y su función desde la narrativa contemporánea. Finalmente, cerraremos con un acercamiento al museo, lugar donde termina la máquina, como aparato de poder y su simultánea apertura y monumentalización del patrimonio que se abre al público, observando la intención política e ideológica que envuelve la exposición de la máquina.

1.1. El autor

Ricardo Piglia ¹, escritor argentino, nació en Androgué, provincia de Buenos Aires, desde donde viaja hacia Mar del Plata, lugar donde comienza su formación literaria. A lo largo de su oficio de escritor publica variados textos narrativos, novelas y relatos, además de recopilaciones de entrevistas y reflexiones, incursionando también en el área de la crítica y el ensayo. Es así como da a conocer en 1967 *La invasión*, libro de relatos gracias al cual recibe el premio Casa de las Américas; *Nombre Falso*, libro de relatos publicado en 1975, que ha sido traducido al francés y al portugués. Más adelante, en 1980, publica *Respiración Artificial*, considerada como una de las novelas más representativas de la nueva literatura argentina.

En 1986 publica *Crítica y Ficción*, donde recopila entrevistas y reflexiones sobre la poética de la narración, dando a conocer también el desarrollo de una tarea de crítico y ensayista que se manifiesta en la publicación de textos sobre Roberto Arlt, Borges, Macedonio Fernández, Domingo Faustino Sarmiento y otros escritores argentinos. Más adelante, en 1990, da a conocer *Prisión Perpetua*, libro que incluye dos novelas cortas y seis relatos breves, *La Ciudad ausente* en 1992, su antología *Cuentos Morales* en 1995, *La Argentina en pedazos* en 1993, y *Plata Quemada* en 1997, texto con el cual recibe el premio Planeta ². En el año 2006 publica su última obra *El Último lector*, que según él “es el más personal y el más íntimo” de toda su producción.

Ricardo Piglia se desarrolla también como crítico y académico de la ciudad de Buenos Aires, habiendo trabajado también en la Universidad de California en Davis y en la Universidad de Princeton en Estados Unidos, junto con desempeñarse como guionista de las películas “El Astillero” (1999), “La Sonámbula, recuerdos de futuro” (1998) y “Comodines” (1997), además de dirigir la revista “Literatura y Sociedad”

Actualmente reside en Buenos Aires, en el sector de Palermo.

Para lograr internarnos más profundamente en la obra de Ricardo Piglia, específicamente en *La ciudad Ausente*, es necesario tomar en cuenta ciertos aspectos o factores que dirigen su narrativa en un momento de la literatura hispanoamericana y de la literatura argentina.

La producción de Ricardo Piglia se introduce en la narrativa contemporánea, en primer lugar, desde el rompimiento con el realismo característico de la primera mitad del

¹ Biografía extraída de: Aguilar, Milton: “La Ciudad ausente de Ricardo Piglia o el placer paranoico de contar historias”. Revista de humanidades UNAB, Octubre, 1998. Lorca, Carolina: “La Ciudad Ausente como icono de la escritura postmoderna” (Trabajo para Monográfico “Temas de la Literatura Hispanoamericana”; Piglia, Ricardo: *Prisión Perpetua*. Editorial Sudamericana, Argentina, 1988. Y de las páginas de Internet : www.literatura.org/Piglia/Piglia.html, www.escritores.org/piglia.htm

² Aguilar, Milton: “La Ciudad ausente de Ricardo Piglia o el placer paranoico de contar historias”. Revista de humanidades UNAB, Octubre, 1998. P. 50. Ver nota al pie N°1.

siglo XX, y que a la vez comparte rasgos con lo que Cedomil Goic denomina como la generación del '72, específicamente formada por los autores nacidos entre 1935 y 1949, con una producción aproximada entre los años 1965 y 1979³. Esto los convierte en los herederos del boom latinoamericano y su explosión editorial, alejándose del aparato publicitario propio de esta época y caracterizándose como un grupo diferente a partir de una serie de rasgos comunes entre sí.

De esta manera, la novela contemporánea se presenta desde la liberación de los modos de representación y los determinantes estilísticos, tendiendo a la negación o decepción de lo anteriormente narrado. Asimismo, tanto el yo como la situación narrativa sufren una dispersión que rompe con la unidad de los factores que caracterizan el género, presentándose éste desde la destrucción y la disposición hacia el juego textual de reflejos especulares⁴.

Con estos surge también la idea de “novela total”, concepto tomado de Emile Zola pero resemantizado, en cuanto caracteriza la novela desde la “inclusión de regiones diversas de la imaginación o el estilo que hace esa totalidad”. Aparece la metanovela y autoreflexividad productiva al interior de la obra de ficción, rompiendo con el realismo en el modo de representación, lo que se considera como una crisis de la literatura y de la obra literaria⁵.

Desde este punto de vista, la fragmentación manifiesta esta nueva disposición de la novela contemporánea, manifestándose en la ruptura del discurso continuo y lineal y que da paso a una nueva forma de articular el sentido desde las concentraciones breves de la significación.

La rápida difusión de los autores latinoamericanos a partir del boom, asimismo como el raudo cambio consecutivo que las vanguardias provocaron en la estilística literaria, hace que los novísimos, como así denomina Ángel Rama a esta generación, manifiesten una seria dificultad de innovación que limita el trabajo creativo por la rápida asimilación que estos cambios provoca en los lectores al colectivizarse rápidamente.

Debido a esto, los novísimos surgen de la masiva demanda editorial que sus precursores le heredan, situándose en un contexto en que la novedad de los recursos literarios se hacen escasos e insuficientes, por lo que instauran una recuperación del realismo desde vías variadas; un reinención realista.

La influencia que la modernidad ejerce sobre estos autores se hace presente especialmente desde la inclusión de la temática urbana, intentando establecer fuerzas que modifiquen la nación a la que pertenecen y recuperando las tradiciones desde una perspectiva modernizadora: una nueva narrativa latinoamericana que universaliza las vivencias personales y regionales de las distintas sociedades adentrándose en el imaginario colectivo y adquiriendo un sentido más completo, por cuanto legitiman la

³ Goic, Cedomil: *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988. P. 341.

⁴ Goic, Cedomil. Op. Cit. Pp. 492-493.

⁵ Goic, Cedomil. Op. Cit. P. 492.

estructura cultural⁶.

Una de las herramientas que utiliza la nueva narrativa latinoamericana es la introducción de la historia a través del acto testimonial que nace de las experiencias, explorando en la manipulación del tiempo y el espacio que envuelve los sucesos y “estableciendo diagramas interpretativos de la historia”⁷, situándola en colectividades sociales cercanas como lo son el barrio o el patio de la escuela, que comparten ciertas maneras específicas de comunicarse. Esta nueva novela se apropia de las jergas o el habla corriente de los integrantes del grupo, expresándose desde la complicidad que esto ejerce entre autor y personaje.

Los rasgos que presenta la nueva novela latinoamericana en cuanto a su disociación con la producción, primero vanguardista y luego del boom, y que los caracteriza como una generación o grupo literario específico, hace necesario recurrir a nuevas herramientas de escritura que motiven la ficcionalización a la necesidad innovadora de los artistas. Es por esto que surgen nuevas formas de expresar la tendencia testimonial, asimismo como la intención autoreflexiva que prioriza en el discurso de este grupo y que conforma mecanismos propios de creación.

1.2. Postmodernidad, intertextualidad y traducción

La postmodernidad ha sido considerada como un fenómeno histórico-cultural que surge en la segunda mitad del siglo XX como una proyección de la modernidad, y por lo tanto una consecuencia de esta y una recodificación que permite repensar la tradición cultural occidental. Por lo tanto, para lograr entender el fenómeno de la postmodernidad, que de partida ya es difícil aprehenderla debido a la cercanía epocal, es necesario comprender primeramente a la modernidad también como fenómeno y corriente mundial.

De esta manera, la modernidad es concebida como el quiebre del proyecto de historia como proceso lineal que se introduce en el marco de la economía capitalista y la consecuente sociedad postindustrial. En “Posmodernidad y narrativa en América Latina”⁸ García-Bedoya afirma la opinión de Habermas sobre la modernidad como una “lógica cultural que se impone cuando el modo de producción capitalista se consolida como hegemónico en los países más avanzados de occidente”, desde donde se sobreentiende a la modernidad desde la lógica del capitalismo en la promoción de promesas liberadoras que finalmente se ven frustradas por la presencia de una razón instrumental que impone la opresión, la explotación, la alienación, la deshumanización y la destrucción⁹.

⁶ Rama, Ángel: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964 – 1980)*. Marcha Editores. México, 1981. Pp. 14-16.

⁷ Rama, Ángel. Op. Cit. P. 20

⁸ García-Bedoya, Carlos: “Posmodernidad y narrativa en América Latina”. P. 5. Ver en www.celacp.perucultural.org.pe

⁹ García-Bedoya, Carlos. Op. Cit. P.5.

Debido a la vigencia del capitalismo, no es posible afirmar a la postmodernidad desde el quiebre definitivo de esta ideología y a la modernidad desde su mantenimiento, sino que, como el mismo Habermas expresa, se promueve la postmodernidad desde la intención de recuperar la razón comunicativa, lo que se produce desde el rechazo a los discursos doctrinales del racionalismo ¹⁰.

La vigencia del sistema capitalista y su influencia en los demás ordenes sociales ya en decadencia durante la mitad del siglo XX, ha permitido una gran gama de denominaciones a este orden, pudiendo situar el postmodernismo desde la lógica cultural del capitalismo tardío, también conocido como modernismo tardío o postindustrial o incluso multinacional. Asimismo, el modernismo también es denominado vanguardismo, y el postmodernismo, en consecuencia, posvanguardismo, considerando este último como un espacio en tensión donde actúan diversas fuerzas culturales subordinadas a la hegemonía dominante cultural ¹¹, que requiere un nuevo lenguaje narrativo que permita la renuncia a la legibilidad y por lo tanto a la experimentación, considerando una nueva predilección por contar una historia.

Sin embargo, la postmodernidad reacciona frente a la falta de innovación y la inexistencia de actos creativos de la modernidad que se escudan en la reproducción de formas ya existentes, impidiendo la creación de nuevos valores, conceptos e ideales ¹², sumiéndose en la decadencia y el desencanto que se ve propiciada por el caótico entorno de la postguerra.

De esta manera, la filosofía postmodernista acoge pluralidad de paradigmas que interiorizan la diseminación, la heterogeneidad, la deconstrucción, la interculturalidad y la intertextualidad, permitiendo una relectura creativa que transforma los discursos establecidos por la tradición que se abre a la doble codificación y a la exploración del lector.

Otras características del discurso postmoderno son el juego intertextual que introduce como herramienta de creación algunas citas de autores u otros textos, retroalimentando el sistema literario desde su misma tradición, asimismo como la introducción de variados géneros discursivos en el ámbito ficcional, como por ejemplo, el filosófico y metafísico, el teológico y debates sobre la existencia de Dios, el detectivesco, las aventuras, el discurso seudo-realista y seudo-cotidiano, el histórico, científico, además de entremezclar el ensayo y el análisis literario con la irrealidad de la ficción ¹³.

Con respecto a esto, es necesario tomar en cuenta cierta actitud del postmodernismo con la llamada cultura de masas, ya que más que un rechazo a este grupo y sus formas, se produce un diálogo e incorporación de este código en los textos, introduciendo formas,

¹⁰ García-Bedoya, Carlos. Op. Cit. Pp. 3-5.

¹¹ García-Bedoya, Carlos. Op. Cit. Pp. 5-6.

¹² De Toro, Alfonso: "Postmodernidad y Latinoamérica (con una modelo para la narrativa postmoderna)". *Revista Acta Literaria* N° 15, 1990. P. 75

¹³ De Toro, Alfonso. Op. Cit. Pp. 86-88.

categorías, y contenidos.¹⁴

Todos estos aspectos hacen del texto postmoderno fragmentario y cargado de ambigüedad al resistirse a la interpretación y plantear la relatividad de los códigos y la consecuente resemantización de estos desde la lectura, permitiendo también la mezcla entre ficción y realidad al introducir en la temática literaria ciertas alusiones autobiográficas de los autores o de personajes de la Historia que forman parte de la memoria colectiva de una comunidad.

Otro aspecto importantísimo que se manifiesta en esta literatura es la apertura a la reflexión misma de su oficio como temática narrativa y herramienta de creación, asimismo como una reformulación del rol del lector, quien toma una actitud activa como creador que se actualiza, desde la subjetividad de la lectura y la consecuente reasimilación de los signos que se desentienden de su significación convencional para adoptar la significación otorgada por el lector.

Aún cuando la postmodernidad es considerada como un fenómeno global, sin duda comparte rasgos con Latinoamérica sobre todo en lo que respecta al aspecto socioeconómico, político y científico que se manifiesta en un sincretismo desgarrado y que la caracteriza desde la disociación cultural, económica y política, impidiendo la correspondencia entre estos aspectos¹⁵.

Sin embargo, uno de los aspectos que más nos interesan sobre la postmodernidad es la intertextualidad como uno de los rasgos más importantes, o que más nos interesa a nosotros, dentro del ámbito literario.

La intertextualidad¹⁶, conocida como “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos”¹⁷ literarios o no, como concepto, lo propone Julia Kristeva desde la teoría bajtiniana del dialogismo o polifonía textual.

Bajtín propone el carácter dialógico del discurso en cuanto a la relación e interacción de voces ajenas, individuales y colectivas, oponiéndose al lenguaje monológico que es normativo y autoritario. El carácter polifónico del lenguaje surge al considerar que todo enunciado incluye una voz ajena, tomando el lenguaje mismo desde su esencia colectiva.

Desde esta teoría se expande la metalingüística como el estudio de la lengua en cuanto a diálogo vivo y a la concepción del hablante fundado sobre la pluralidad y el encuentro entre el yo y el otro, siendo que el enunciado sólo cobra significado desde esta relación.

Kristeva propone la infinidad potencial de las palabras, desde donde también se desprende la funcionalidad de la interacción entre escritura y lectura como intercambio

¹⁴ García-Bedoya, Carlos. Op. Cit. Pp. 10-11.

¹⁵ De Toro, Alfonso. Op. Cit. P. 84.

¹⁶ Definición del concepto extraída de: Martínez Fernández, J. E: “La Intertextualidad Literaria”. *La Intertextualidad Literaria*. Editorial Cátedra, Madrid, 2001. Pp. 45-75.

¹⁷ Martínez Fernández, J. E. Op. Cit. P.45.

continuo de significado: “En el lenguaje hay un intercambio continuo; cada elemento se explica y se define por los demás: el significado está disperso, dividido, diseminado. El texto sería un juego libre de diferencias, un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita”¹⁸.

Con esto, el rol del escritor y del lector aparece desde la interrelación significativa, en la que ambos procesos aparecen desde la actividad interpretativa de cada individuo que se potencializa en una infinitud de lecturas posibles según la asimilación de la voces que en el texto se representan.

Rifaterre propone la intertextualidad desde la participación activa del lector en su reescritura interpretativa de lo dicho y lo no dicho¹⁹. Por su parte, Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; meno explícita, el plagio; menos aún, la alusión (...)”²⁰.

Asimismo, la intertextualidad desde su amplio alcance puede clasificarse en externa, como la relación de un texto con otros textos; interna, como la relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo; la intertextualidad propiamente dicha, como la relación entre autores diferentes; y la intratextualidad, como la relación entre textos del mismo autor.

Con esto, también es necesario tomar en cuenta la categoría de Architextualidad propuesta por Genette, en cuanto a “las categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.)²¹, y de interdiscursividad para las relaciones “que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente (...)”²².

Uno de los elementos esenciales de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad Ausente* es la presencia de la traducción como especificación de la intertextualidad y como herramienta de escritura que finalmente caracteriza tanto la producción literaria, al escritor, y a la tradición o sistema literario en sí.

La presencia de rasgos intertextuales en una obra da cuenta de una tradición que se compone en esencia a sí misma al interior de la producción, al incluir superficialmente o entre líneas, las obras de otros autores, sus rasgos, sus huellas, sus innovaciones y repeticiones; huellas de un sistema que habla por sí mismo y se interrelaciona en cada nuevo texto.

Es por esto que la traducción como mecanismo y herramienta literaria incluye procedimientos de lectura, interpretación, crítica e incluso autoría, desde donde se recoge

¹⁸ Martínez Fernández, J. E. P. 70.

¹⁹ Martínez Fernández, J. E. P. 61.

²⁰ Martínez Fernández, J. E. P. 62.

²¹ Martínez Fernández, J. E. P. 62.

²² Martínez Fernández, J. E. P. 74.

tanto en la emisión como en la recepción, la influencia de otros textos.

El mismo Borges, uno de los agentes precursores en la obra de Piglia, utiliza la traducción como una herramienta de cultura que centraliza su acción especialmente desde la lectura. Así en "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges", se afirma que traducir es un modo de leer: "Y leer es interpretar, y reconstruir un texto. Es decir, es una operación semejante a la que realiza la crítica literaria, pero entendida como múltiples hermenéuticas, como formas diversas de entender y fijar el significado"²³.

El hecho de que la lectura tome un papel predominante en el mecanismo de la traducción adquiere especial sentido si tomamos este acto como una recepción referencial, como un punto de partida en la introducción de un código que finalmente toma forma un poco ambigua pero presente en la recepción. Es ahí donde cada signo adopta un significado específico, relativizando el sistema de códigos y convirtiendo al lector receptor en un agente activo de la creación poética, en un creador²⁴ que hace presente la relación entre las cosas y sus nombres, cargándolas de sentido, llegándose a convertir en un proceso análogo a la creación poética que se despliega desde un sentido inverso: la elección: "Cada palabra encierra significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para construir una frase, uno de estos sentidos se actualiza y se vuelve predominante"²⁵, permitiendo la movilidad de los signos para fijar un significado, asimismo como la fijeza de estos desde donde una palabra puede ser sustituida por otra y una frase puede ser dicha de otra forma.

Es precisamente el rol que cumple el lector como productor de sentidos en cuanto traducir es un acto de leer, donde la traducción se entremezcla con la lengua como herramienta comunicativa, y por lo tanto con la cultura. El mismo hecho de hacer coincidir cierto código de una lengua con otra permite la relación intercultural y por lo tanto crear una cultura en desarrollo desde los ecos de las otras lenguas en base a la difusión y análisis de los textos al permitir conocer una nueva forma de pensamiento y comportamiento social, de creencias, religioso, costumbrista, en fin, de cultura, pudiendo además hacer coincidir o reflexionar sobre la tradición propia y sobre las realidades representadas en culturas diferentes.²⁶

Por ejemplo, desde que el niño aprende a hablar, comienza a expresar verbalmente la realidad de su entorno, a traducir lingüísticamente sus experiencias con el mundo que lo rodea desde su individualidad como vehículo de singularidad y diferencia con el otro, haciendo habitable el mundo desde el lenguaje en la relación de nombres y cosas, desde la concepción que esta subjetividad tiene asidero en el subconsciente de la persona, haciéndolo actuar a través de los recuerdos y por lo tanto permitiendo una interpretación,

²³ Gargatagli, Ana & López Guix, Juan Gabriel: "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges". *Revista Livis* N° 1, 1992. P. 3.

²⁴ Gargatagli, Ana & López Guix, Juan Gabriel. Op. Cit. P. 4

²⁵ Paz, Octavio: *Traducción: Literatura y Literalidad*. Tusquets Editores. Barcelos, 1990. P. 21.

²⁶ Mounin, Georges: *Los Problemas teóricos de la Traducción*. Editorial Gredos, Madrid, 1977. P. 2.

es decir, una lectura distinta de los acontecimientos, una decodificación personal de los conceptos. Con esto entendemos que cada vez que el ser humano recibe un mensaje, necesariamente es procesado por el código interno de cada persona que permite una nueva lectura, transformándose también en un acto de traducción²⁷.

Son estas mismas diferencias individuales en la recepción del mensaje las que se hacen más perceptibles en la parcelación de las culturas desde la diferenciación de las lenguas: “Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo”²⁸.

Con esto, no es difícil darnos cuenta de la bifuncionalidad paradójica de la traducción, ya que por un lado permite anular las diferencias entre dos lenguas distintas, pero a la vez, hace más evidentes estas diferencias:

“(...)gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo diferente la nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validéz: todos lo textos son originales porque cada traducción es distinta”²⁹

asimilando también que cada versión es un poema es original y distinto.

Desde este punto de vista entendemos perfectamente cuando Borges asegura la individualidad y la subjetividad como proceso productivo desde lo que él llama “infidelidad creadora” en cuanto a contenido y experiencia estética que nace de la autonomía de las versiones sin olvidar la literalidad del original, haciéndonos pensar en la lectura como fuente de innovación y desarrollo de la producción literaria desde la transcripción de otros textos, como ejemplifica desde su cuento “El Inmortal”³⁰.

En este cuento las citas y la supuesta exactitud de las afirmaciones se convierte en un ejemplo de ruptura irónica de la literalidad a través de citas dudosas y de la copia, convirtiéndose la traducción en una herramienta literaria para la creación de ficción³¹.

Otro legado que Jorge Luis Borges nos deja en cuanto reflexiones sobre el oficio de la traducción, se inserta en la diferenciación lingüística de las comunidades al considerar

²⁷ Steiner, George: *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1995. P. 67 - 69.

²⁸ Paz, Octavio. Op. Cit. Pp. 12 – 18.

²⁹ Paz, Octavio. Op. Cit. P. 13.

³⁰ Borges, Jorge Luis: “El Inmortal”. *El Aleph*. Biblioteca Ercilla. Santiago, Chile, 1984.

³¹ Gargatagli, Ana & López Guix, Juan Gabriel. Op. Cit. P.2-5.

la historia de la Torre de Babel desde la mística ideología de la cábala, que considera una letra cósmica o una palabra absoluta como el aleph, desde donde el tiempo y el espacio “se imbrican, en otras cosmologías, con realidades consistentes y proliferas nacidas del discurso y de la actividad insondable del pensamiento”³², por lo que se expresa desde la variación y utilización constante de diferentes lenguas que se entretajan, junto con sus literaturas, hasta crear un mapa que tiende a una verdad única y oculta como se manifiesta en el cuento “El Aleph”³³.

En el cuento “La Biblioteca de Babel”, aparecida por primera vez en 1941 en *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*³⁴, aparecen, como en gran parte de la narrativa de Borges, los espirales, los laberintos, los espejos, los salones todos iguales, que demuestran la idea de infinitud y la verdad esencial propia de la cábala: “El Universo (que todos llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y a la vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente”³⁵.

Es en esta biblioteca donde se encuentra el catálogo de los catálogos, el libro cíclico que es Dios, y el lugar donde está “la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros”, cosa que metafóricamente de una manera casi literal la intertextualidad como esencia de la literatura que demuestra la influencia de cada texto en los otros textos.

De esta manera, no encontramos sospechosa la idea del traductor como una especie de reconstructor de Babel y lo que la historia mítica implica: la pérdida del entendimiento entre los hombres, distanciándolos desde la diferenciación de las lenguas. Es por esto que el traductor, desde la lucha y compañía incesante del tiempo, intenta anular la distancia cultural que produce la creación de un texto hecho en una lengua específica. Es un poco lo que Pierre Menard intenta hacer con su reescritura del Quijote³⁶: repetir en un idioma ajeno un libro preexistente, tomando en cuenta la subjetividad de este nuevo autor como factor que modifica la intencionalidad de la obra, convirtiéndola en un texto nuevo, aún cuando esta producción coincidiera línea por línea³⁷.

Asimismo, esta reescritura del Quijote adquiere especial importancia si tomamos en cuenta un aspecto especial de la traducción: la influencia temporal y epocal de la

³² Steiner, George. Op. Cit. P. 88.

³³ Borges, Jorge Luis: “El Aleph”. *El Aleph*. Biblioteca Ercilla. Santiago, Chile, 1984

³⁴ Borges, Jorge Luis: *El Jardín de senderos que se bifurcan*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1942. La versión revisada del cuento revisada en este estudio aparece en www.literatura.us/borges/biblioteca.html

³⁵ Borges, Jorge Luis: “La Biblioteca de Babel”. Cita extraída de la versión que aparece en www.literatura.us/borges/biblioteca.html

³⁶ Borges, Jorge Luis: “Pierre Menard, Autor del Quijote”, en *Ficciones*. Editorial Alianza. Madrid, 1971.

³⁷ Steiner, George. Op. Cit. Pp. 91-92.

producción de un texto que es inigualable al contexto de traducción. Se produce un anacronismo deliberado como nueva técnica de escritura.

Con todo lo anteriormente referido haremos un breve resumen de la obra a analizar, con el fin de contextualizar al lector del presente estudio e introducirnos más profundamente en la temática de la novela.

La historia parte presentándonos a Junior, un descendiente de ingleses que inicia la búsqueda de una máquina que produce relatos, creada por Macedonio Fernández para revivir la imagen de su mujer Elena Obieta luego de su muerte. Sin embargo, esta búsqueda se ve dificultada por un control político que intenta callar y esconder la máquina, intentando censurarla al ver en ella una amenaza al poder.

Es en esta búsqueda donde Junior va encontrando en el camino una serie de personajes que le entregan información sobre la máquina y los relatos que esta produce, encontrándose también con información sobre el ingeniero Russo, quien crea la máquina además de otros autómatas.

Junior recorre Buenos Aires en búsqueda de esta máquina, pero se tropieza con una ciudad incierta que responde e intenta defenderse del caos moderno a través del lenguaje, cosa que se observa desde la máquina misma como de los personajes que van apareciendo en los relatos y en su búsqueda.

La estructura de la novela demuestra este afán de Piglia hacer palpable la búsqueda desde la narración y la forma que esta adquiere. Es por esto que *La Ciudad Ausente* se organiza de tal manera, que cada uno de los capítulos y subcapítulos sean un referente de la temática de la obra.

La novela está compuesta por cuatro capítulos demarcados por números romanos: I. El encuentro; II. El Museo; III. Pájaros Mecánicos; IV. En la Orilla. A su vez, el capítulo I. está dividido en 2 partes demarcadas por números arábigos, 1 y 2, y este último incluye el relato denominado "la Grabación"; y el capítulo II, El Museo, está compuesto por cuatro relatos o subcapítulos: El gaucho invisible; Una mujer, que contiene el relato llamado Primer amor; La nena; y Nudos Blancos. El capítulo III, Pájaros Mecánicos, también contiene 3 subcapítulos denominados por números arábigos, 1, 2 y 3, además de integrar el capítulo "La Isla"; y el IV, En la Orilla, también se subdivide en 1 y 2.

La visible fragmentación de la novela se desprende del caos que envuelve la ciudad y la sociedad postmoderna, desde donde reaparece la función social del escritor y el lector como un re-creador de textos y como interpretador de su entorno, reflexionando desde la capacidad inventiva del lenguaje y la posibilidad de crear nuevos mundos desde la acción verbal en la semantización de los signos que se extraen de sus significados convencionales.

2. Análisis

2.1. La máquina, la traducción y la literatura

Desde el principio de la novela es posible verificar ciertos aspectos narrativos que nos inducen a pensar en el texto desde la innovación, ya que rápidamente nos damos cuenta de la ruptura del orden lineal del relato y la consecuente sucesión de hechos sin uniformidad temporal. Más bien, nos encontramos con episodios y hechos fragmentarios que rompen con la unidad temporal y espacial, haciendo una primera lectura un tanto confusa y ambigua. Sin embargo estos rasgos narrativos nos ejemplifican el estado de la narrativa contemporánea que toma sus bases de la postmodernidad.

Así, por ejemplo, al principio de la novela vemos a Renzi y a Junior conversando en un café, y rápidamente la narración cambia de rumbo y nos sitúa en una anécdota de Renzi cuando era estudiante y conoce a Lazlo Malamüd, para luego volver rápidamente a la situación del café y la llegada del mensajero que avisa a Junior la llamada telefónica de una misteriosa mujer.

Más adelante, vemos a Elena en la Clínica del Doctor Arana pero su deambular se desdibuja en una ciudad de Buenos Aires incierta y confusa, hasta llegar a pensar que ese recorrido es parte de los sueños o las alucinaciones de Elena; como esto nunca se aclara, permanece en la ambigüedad espacial propia de la obra: “Se vio en la clínica, en

el techo estaba el ojo blanco de una cámara. Le pareció que atrás Arana hablaba con una enfermera. Sintió que se dormía. Estaba demasiado cansada. El Tano la tomó del brazo y la obligó a avanzar casi corriendo entre los parquímetros abandonados”³⁸.

Otro elemento importantísimo que marca la postmodernidad al interior de la obra es el quiebre del realismo al tomar el habla oral que se difunde en relatos que se transmiten de manera marginal y utilizando canales de comunicación inusitados; es decir, la información que le es entregada a Junior para la búsqueda de la máquina, así como los discursos de personajes reales, como por ejemplo de Perón, es entregado de manera clandestina, generalmente en cintas de audio. Es el mismo método por el cual Junior conoce el relato de los gauchos: “Tenía la grabación que le había dado Renzi. Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra. La historia circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguía en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo”³⁹. Nos vamos dando cuenta que casi todos los personajes que aparecen son voces marginales que han tratado de ser calladas.

Aún así, el habla oral también se manifiesta desde sus modalidades comunes de transmisión, ya que claramente se nos presenta la difusión de relatos de persona a persona como lo hace el campesino de Coronel Vial que cuenta la Historia del gaucho invisible, tomando el mismo mecanismo de la máquina: perfeccionando el relato a medida que lo va contando.

Sin embargo, Macedonio se da cuenta de la progresiva desaparición de estos tradicionales cuentacuentos, por lo que decide hacer un trabajo de recopilación de estas historias, acumulando a su vez el repertorio de creación, o más bien dicho, núcleos narrativos potenciales a la reinención.

La modalidad narrativa de la novela nos muestra diversos canales que, como dijimos anteriormente, rompen la continuidad temporal y espacial. Cuando Renzi recuerda a su padre escuchando cintas de Perón que le eran enviadas, nuevamente desde la clandestinidad, las caracteriza desde la distorsión de escuchar las cintas en otro tiempo y lugar, enmarañando y haciendo confusas las funciones primordiales de la comunicación: un emisor exiliado y lejano que intenta comunicarse, paradójicamente, desde la soledad; un receptor desorientado que también escucha desde la soledad en cualquier lugar del mundo; y un canal de transmisión que funciona como proceso de congelamiento del tiempo y el espacio, es decir, del contexto: “Porque nosotros escuchábamos las cinta cuando ya los hechos eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar”⁴⁰.

Todo esto nos ejemplifica una nueva capacidad narrativa que no rompe definitivamente con el realismo propio de la primera mitad del siglo XX, sino que lo recupera adoptando diversos y nuevos procesos de creación y es aquí donde la

³⁸ Piglia, Ricardo: *La Ciudad Ausente*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992. P. 79.

³⁹ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P.31.

⁴⁰ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P.12.

traducción hace su entrada triunfal como herramienta base de la nueva construcción narrativa.

La máquina de Macedonio nace de la metaforización de la literatura en su institución literaria, institución que introduce en su esencia la toda producción anterior. Hablamos de una huella que cada texto deja en los textos posteriores, de la influencia que ha dejado cada estilo, época, cosmovisión en cuanto al concepto de literatura y la función que cumple en cada etapa. De esta manera, el origen de la máquina, la traducción, constituye una manera de expresar la transformación y la innovación de la escritura en su desarrollo.

El relato de William Wilson corresponde a una primera situación referencial que propicia el punto de partida de la traducción, pronosticando y mitificando a la vez el proceso de creación: “Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen.”⁴¹

El hecho de que la máquina tome elementos ya existentes y los transforme en un nuevo relato, expresa la capacidad inventiva que metaforiza la literatura misma y que también se refleja en el acto de traducir (ya que el hecho de traspasar un texto de un idioma a otro, por ejemplo, necesariamente se convierte en un nuevo texto, una nueva selección al interior de otro código). Asimismo, el código signico que utiliza la máquina como base para la creación de los relatos nos remite nuevamente a la tradición literaria que se introduce en cada creación, tanto en ruptura de los modelos anteriores y posterior innovación, como la introducción de marcas rastreables; una red intertextual que toma elementos del museo literario, de la tradición literaria que se modifica en la lectura y en la resemantización de los significantes por lo que el relato de Stephen Stevensen ejemplifica la capacidad de extraer los elementos del canon para re- crearlos.

El que la traducción constituya la función inicial de la máquina nos da a entender esta finalidad también como objetivo primordial a lo largo de su existencia, ya que como dijimos anteriormente, la selección de los códigos referenciales que la máquina utiliza para la creación de nuevos relatos, como *William Wilson* que se transforma en *Stephen Stevensen*, también se actualiza como metáfora del proceso creativo del escritor ya que ambos toman el material literario disponible para escoger fragmentos que puede utilizar luego en la nueva enunciación: “La máquina de Piglia resalta aspectos de autores y maquinismos que la antecedieron pero que sólo se vuelven importantes porque fueron seleccionados y desplazados de un museo literario”⁴²

De hecho, el mismo Macedonio Fernández es sacado de la tradición literaria argentina y transformado en el personaje inventor de la máquina, estableciéndose un doble nivel discursivo al convertirlo en creador dentro y fuera de la novela, ya que además se utilizan aspectos de su vida real como elemento para la creación de la

⁴¹ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 43.

⁴² Pereira, María Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidos, Buenos Aires, 2001. P. 41.

anécdota novelesca, como lo es el caso de la muerte de su esposa Elena de Obieta y su intención de hacerla eterna desde la creación verbal, específicamente en el Poema “Elena Bellamuerte” o en su libro “Museo de la Novela de la Eterna”, donde además realiza reflexiones estéticas y literarias. En el caso de la novela de Piglia esta intención se ve llevada a cabo a través de la creación de la máquina de producir relatos y desde la novela misma.

De esta misma manera es como funcionan los relatos que crea la máquina, como una red textual que toma piezas del museo literario para crear imágenes propias que igualmente mantienen reminiscencias de la tradición de donde fueron sacadas; residuos de textos que circulan en el mercado de los signos como un doble virtual que potencia la creación de nuevos relatos ⁴³ : “La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar” ⁴⁴ .

Es por esto que la recolección actúa como inicio del proceso productivo de la máquina, un acumulación de códigos seleccionables para que, desde ahí, continúe el mecanismo creativo, y es el mismo Macedonio el que personifica este aparato al ser descrito como un sujeto que siempre acumulaba historias ajenas, creando un registro de estas historias recopiladas que se convierte en un inventario propicio de núcleos narrativos potenciales.

Tanto la máquina como Macedonio se ven nuevamente expresados desde su funcionalidad, siendo a la vez identificados con los nudos blancos al ser estos descritos como “(...) el lugar donde los código genético y verbal se condensan para conservar, modificando, una cadena de relatos simultáneamente local y mundial, situada en un pasado que sin embargo destella en el presente” ⁴⁵ .

A través del manejo y la adulteración de los códigos culturales, la máquina actúa como un nudo blanco al permitir que los núcleos narrativos que ella maneja se conviertan en una repetición simulada desde los nuevos relatos, al igual como los hace la literatura que continúa produciendo desde la necesidad de seguir narrando su tiempo y espacio, abarcando las problemáticas inherentes a un mundo moderno en caos.

El mismo Macedonio, cuando da cuenta de su opinión sobre la máquina, afirma que a medida que narra va adquiriendo experiencia, aprende, lo que le permite complejizar su labor al visualizar la posibilidad de crear una trama común a los relatos, reafirmando la metaforización del escritor en cuanto a la selección de los elementos del código que va recopilando, aquellos fragmentos de la tradición literaria que acumula y que hace interactuar, dejándose influenciar por ellos, en la creación de nuevos textos que finalmente son una traducción y por lo tanto una resemantización de los signos ⁴⁶ .

⁴³ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 27.

⁴⁴ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 44.

⁴⁵ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 23.

⁴⁶ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 42.

Este mismo mecanismo creativo lo desarrollan distintos personajes, que, aún cuando sólo participan al ser nombrados por otros personajes de la obra, son un ejemplo claro de la manera que tiene la máquina para trabajar. Así por ejemplo está el hombre que vivía en Coronel Vial y que contaba historias en el campo por las noches, y quien fue además el que contó la historia del gaucho invisible: “El último que conocí, vivía en Coronel Vial. Fue el que contó la historia del gaucho invisible, dijo Macedonio. La inventó él solo, de la nada, y la fue perfeccionando, mateando en el campo, de cara al viento de la llanura”⁴⁷.

Otro personaje que utiliza el mismo proceso creativo es el personaje de Lazlo Malamüd, experto traductor del *Martín Fierro* de José Hernández. Sin embargo el poema constituía un sistema mínimo del código español, y aunque lo supiera de memoria y leyera correctamente, esta selección no le permitía expresarse de manera adecuada, limitando sus posibilidades de ejercer cátedra en la universidad.

El conjunto de elementos manejados por Lazlo Malamüd se manifiesta como un referente insuficiente y por lo tanto un conjunto de elementos escasos que le impiden completar el proceso creativo y por lo tanto, expresarse correctamente al verse imposibilitado de reutilizar los signos en pos de un fin comunicativo.

El mismo Emilio Renzi da cuenta de la imposibilidad de traducción de Lazlo, aún cuando el mecanismo constituyera una metáfora precisa de la capacidad de acción de la máquina: narrar en una lengua extranjera: esto es una selección del código comunicativo capaz de crear otros relatos, siendo que en el caso de Lazlo se ve limitado por el incompleto sistema sígnico que maneja.

La desesperación que esto produce en el personaje le hace sentir como un niño de tres años que recién empieza a expresar verbalmente su mundo y el entorno que lo rodea, lo que manifiesta a su vez una inaprehensión de la realidad coexistente con la persona que no sólo no comunica, sino que tampoco conoce ni comprende el mundo que lo rodea.

El caso de Laura, personaje del relato “la nena” se torna disímil en ciertos aspectos y similar en otros. La niña, que había nacido con un sistema lingüístico comunicativo normal, pierde el canal habitual de expresión y comprensión al verse truncado su referente de identificación con el mundo y el lenguaje.

El momento en que la madre apaga el ventilador se configura como la circunstancia específica de pérdida del referente, y desde esa instancia Laura va perdiendo todo código lingüístico. Es por esto que el padre, intentando reintegrar el habla articulado en el sistema comunicativo de su hija desde una sintaxis musical previamente ejercitada, comenzó a reintegrar elementos léxicos desde relatos cortos; una misma historia en diferentes versiones que se convierte en un código de signos que adquieren sentido en el momento en que la niña es capaz de contar su propia versión: “Una tarde, cuando el padre la sienta en el sillón de la galería, la nena empieza a contar ella misma el relato. Mira el jardín y, con un murmullo suave, da por primera vez su versión de los hechos (...) A partir de ahí, con el repertorio de palabras que había aprendido y con la estructura circular de la historia, fue construyendo un lenguaje, una serie ininterrumpida de frases

⁴⁷ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 44.

que le permitieron comunicarse con su padre. Durante los meses siguientes fue ella la que contó la historia, todas las tardes, en la galería que daba al patio del fondo”⁴⁸.

Por otro lado, y siguiendo con el análisis de la obra, es necesario rescatar la prominencia de la narrativa contemporánea de basar sus líneas temáticas en experiencias colectivas, como por ejemplo del barrio o la escuela, por lo que la ficcionalidad del relato sitúa su espacio en una vivencia ajena y no una experiencia personal.

Según Silviano Santiago⁴⁹, el hecho de que el narrador contemporáneo establezca sus relatos desde la experiencia ajena, corresponde a una transmisión de sabiduría adquirida desde la observación al otro, atribuyendo “realidad” y autenticidad desde la construcción verbal, aún cuando la propia experiencia personal se vea atrofiada por el desencanto producido por una realidad mecánica.

Debido a esto, no es extraño caracterizar la narrativa de este tiempo desde la hipertextualidad, la superposición de textos, géneros, estilos que permiten al narrador convertirse en un biógrafo, que como dijimos anteriormente, es capaz de hacer una obra ficticia con elementos de la vida real, tanto suya como también de otros personajes, siendo esto ejemplificado desde la figura de Macedonio Fernández.

El narrador contemporáneo, además de ser biógrafo, puede ser actor, editor e incluso lector, instaurando una enciclopedia textual en el relato que condensa y hace más fuerte la autonomía de la obra, ya que los datos, aún siendo reales, conforman un mundo inventado e imaginario que traspasa estos datos a una dimensión propia que lo convierte en simulacro, tomando en cuenta que el mismo contexto social y político del narrador se ve restringido y que opta por la sustitución de esa vivencia directa de los acontecimientos por historias y situaciones posibles que crea desde el lenguaje⁵⁰, como así comenta Emilio Renzi en *Respiración Artificial*, que, según él, se manifiesta desde la imposibilidad de acumular experiencias:

“En el fondo, como decía bien ese amigo tuyo a quien el loco lo agarró con una navaja, en el fondo no puede pasarnos nada extraordinario, nada que valga la pena contar. Quiero decir, en realidad, es cierto que nunca nos pasa nada. Todos los acontecimientos que uno puede contar sobre sí mismo no son más que manías. Porque a lo sumo ¿qué es lo que uno puede llegar a tener en su vida salvo dos o tres experiencias? Dos o tres experiencias, no más (a veces, incluso, ni eso). Ya no hay experiencias (¿la había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones”.⁵¹

En este caso, la memoria cultural actúa como factor determinante en la construcción de relatos, ya que el pasado determina las circunstancias específicas de los personajes que intentarán adular la realidad y definir el futuro de la ficción: “Por ser perseguido por un

⁴⁸ Piglia, Ricardo. Op. Cit. Pp 60-61.

⁴⁹ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P.30.

⁵⁰ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. Pp. 30-31.

⁵¹ ***Piglia, Ricardo: Respiración Artificial. Editorial Sudamericana; buenos Aires, 1992.***

pasado que lo aprovisiona y aprisiona y por el secreto del futuro, la supervivencia del escritor depende de los residuos que sea capaz de reaprovechar para construir la diferencia o el porvenir de la ficción”⁵².

El lector contemporáneo también se ve determinado desde su situación en el contexto postmoderno y la demanda discursiva que esto implica, adquiriendo un papel activo que establece la variabilidad de múltiples lecturas al ser el mismo un sujeto incierto y cambiante que también se implanta desde la escritura⁵³.

La misma postmodernidad como marco de la narrativa contemporánea permite que la lectura como acto creativo de primera instancia, se introduzca en el sistema literario al captar las marcas textuales e internas de la producción anterior que los mismos relatos utilizan como herramienta para la construcción de nuevos relatos.

De esta manera, la traducción y la intertextualidad aparecen como elementos constitutivos de la ficción y de la dimensión externa que envuelve al autor, mencionando las referencias en la creación de identidad de textos que se entremezclan y confunden.

Así, en *La ciudad Ausente* encontramos gran variedad de rasgos y elementos que nos dan pistas de la influencia de la lectura de Piglia; obras y autores que han marcado su proyecto creativo, como por ejemplo el escritor escocés Robert Louis Stevenson, autor de *El Extraño caso del Doctor Jekyll y de Mister Hyde*, que lo encontramos en la modificación que hace la máquina del primer texto que traduce y por lo tanto re-crea: no es casual que se llame Stephen Stevensen⁵⁴.

Aparece también Edgar Allan Poe como personaje de la literatura universal que nos daría otra pista sobre los precursores de Piglia, al aparecer como parte del relato, en cuanto creador y desde sus creaciones con el cuento “William Wilson”, asimismo como lo hace Leopoldo Lugones y José Hernández en cuanto a su especial representación de la literatura argentina. El Martín Fierro no es casualmente considerado el sistema signico mínimo del español de Argentina.

Tampoco es raro encontrar cierta influencia del escritor norteamericano James Joyce, sobre todo en el personaje de Lucía Joyce, mujer con la cual Junior conversa en el Hotel Majestic y de la cual también recibe información. Aparece también como referencia directa, *La Divina Comedia* de Virgilio, la Biblia como texto narrativo, y el mismo Macedonio Fernández en su doble funcionalidad de escritor creador y personaje creado.

Cabe destacar uno de los precursores más importante de Piglia: Jorge Luis Borges. En este caso, no sólo vemos su influencia literaria como representante de la postmodernidad y constante indagador de nuevas técnicas narrativas de experimentación y crítica, como así demuestra su relación con la traducción como herramienta del proceso creativo.

Borges también se introduce como influencia ideológica al incluir ciertos postulados

⁵² Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 43.

⁵³ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. Pp. 25-26.

⁵⁴ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 33.

de la experiencia y creencia de la Cábala como el aleph: en el aleph se vislumbra la infinitud desde un sólo espacio: un espacio que contiene simultáneamente todos los otros espacios posibles: “El subsuelo del Mercado del Plata se comunicaba con las calles que cruzaban por debajo de la Nueve de julio y con los pasillos del subte de las estación Carlos Pellegrini, donde confluían todas las líneas de la ciudad”⁵⁵, y más adelante en el relato de la isla: “Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a su. Pero Liffey es también el nombre que designa al lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo”⁵⁶.

Sin embargo, es en esta revisión de los precursores de Piglia y la consecuente influencia que estos han ejercido en su producción, donde damos cuenta de una autoreferencia bastante notable, ya que los mismos relatos de Piglia componen una red intertextual propia al relacionarse unos con otros. Así, Emilio Renzi también es personaje de la novela *Respiración Artificial*.

En el transcurso de la lectura de *La Ciudad Ausente*, vamos observando nuevos rasgos intertextuales, especialmente desde la noción de interdiscursividad, al percibir una gran gama de géneros literarios y discursivos que complementan el trasfondo del texto y que funcionan como herramienta de creación. Así aparece en primera instancia la novela policial o detectivesco que se desencadena desde la búsqueda que Junior realiza de la máquina y sus relatos, adquiriendo información en sucesivas etapas de búsqueda.

Sin embargo, este género primordial se ve complementado por la reflexión literaria que plantea la metaliteratura desde donde se medita la función del escritor en la narrativa contemporánea y su reacción ante el control político que envuelve a casi todos los países latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, se introduce el discurso científico que intenta explorar desde la tecnología y la ciencia los nuevos métodos de asimilación del espacio, al ver en la máquina una personificación de la tecnología que se resiste al caos urbano.

En este caso, la máquina también actúa como ente que ejemplifica el discurso de ciencia ficción que pone en duda la esencia del ser humano y lo conceptualiza como un mecanismo programado que ahuyenta las relaciones sociales basadas en el afecto.

Con esto, uno de los aspectos que más se destacan en la obra de Piglia es la autoreflexividad narrativa como proyecto estético que cuestiona el estado de la narrativa actual, asimismo como sus herramientas de creación, y como dijimos anteriormente, su funcionalidad.

Así, vemos aparecer introducciones de la voz narrativa que se plantea ciertos estatutos literarios: “Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera de tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere”⁵⁷.

⁵⁵ Piglia, Ricardo: *La Ciudad Ausente*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992. P. 79.

⁵⁶ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 129.

⁵⁷ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P.12.

Esto se ve más claramente en el subcapítulo de “Pájaros Mecánicos”, denominado “La Isla”. Aquí no sólo se cuestiona el quehacer literario sino también el lenguaje mismo como una herramienta de comunicación que se ve obstruida por la diferenciación lingüística que aparta comunidades y sociedades desde el uso distante de lenguas. Se hace referencia a un lenguaje mítico que permitía la intercomunicación de variados pueblos y sociedades, así como explica el mito bíblico de Babel: “Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. Los antepasados hablan de una época donde las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria”⁵⁸.

A lo largo del capítulo damos cuenta de una intención de seguimiento de la evolución lingüística desde sus comienzos, tomando en cuenta como ésta se ha diversificado con el tiempo y las sociedades sin abandonar un pasado que los predetermina en un presente⁵⁹ donde el lenguaje y la comunicación son efímeras representaciones de humanidad, influyendo en el cambio del ser humano:

“A veces un hombre y una mujer son amante apasionados en una lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos. Grandes portas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas. Sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo”⁶⁰.

El hecho de que Piglia sea precursor de sí mismo nos hace pensar en la hipertextualidad como la superposición de fragmentos discursivos intertextuales que permiten el autoreciclamiento constante de la narrativa. Así, Piglia toma sus potenciales núcleos narrativos no sólo desde el discurso legitimado del sistema literario como museo, sino que también echa mano al discurso de la locura, la prostitución, las clínicas, las calles, introduciéndose en la narrativa pública urbana⁶¹ que se entremezcla con el discurso científico y detectivesco que propicia la búsqueda de Junior.

La noción de hipertexto surge de la configuración de una réplica de los procesos mentales que se desdoblán de manera infinita en sucesivas conexiones y asociaciones entre datos internos y externos. Así, en la red de pensamiento se entrecruzan diferentes nudos que se suceden en secuencias, funcionando como modelo interpretativo para la producción y comunicación⁶².

La novela en su totalidad está construida como un hipertexto desde la base de los

⁵⁸ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 124.

⁵⁹ Piglia, Ricardo. Op. Cit. Pp. 124-127.

⁶⁰ **Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 128.**

⁶¹ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. Pp. 44-45.

⁶² Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P.45.

núcleos narrativos que conforman los relatos de la máquina, donde cada uno desencadena una nueva red que asimismo potencializa un nuevo núcleo narrativo desde la construcción del lenguaje. Por lo tanto se convierte en sinónimo de los llamados “nudos blancos” como el lugar del desplazamiento demencial donde Elena intenta descubrir su propia identidad-máquina en su resistencia al control y la eliminación de sus recuerdos como ser viviente.

En este caso, el Doctor Arana actuaría como una especie de agente de control que intenta intervenir en los nudos blancos de Elena, que condensan las estructuras de los códigos genéticos y verbales, y por lo tanto su memoria. Así, la manipulación de los nudos blancos de Elena conforma un equivalente a la intención de doblegar a la memoria colectiva de una comunidad, separando el conocimiento para modificarlo según el interés de sometimiento del poder político⁶³.

Es por esto que la máquina-Elena se resiste a la intervención del enemigo que invade su memoria y por lo tanto pronostica una nueva y potencial red hipertextual de control Psíquico-político desde el código genético de los nudos blancos como catalizadores de tradición e identidad cultural. Esto finalmente constituye un razonamiento analógico que da cuenta del lenguaje como factor básico de la experiencia del sujeto que aprehende y manifiesta su mundo desde la palabra.

2.1. La Ciudad y el Museo

La ciudad, así como se plantea desde el título de la obra, aparece como tema central en cuanto a la espacialización de la problemática literaria. El espacio urbano aparece como lugar propicio a la fragmentación, característica fundamental de la postmodernidad que se expresa desde la somnolencia, la soledad y el automatismo de los habitantes. Es por esto que los mismos personajes de la obra se manifiestan como seres extraviados en el lugar con que conviven diariamente, identificándose eso sí desde la fragmentación y el rompimiento del orden, aún cuando éste hace una presencia restrictiva y coercitiva, ya que los habitantes viven desde el seguimiento, la censura y la represión por parte del autoritarismo gobernante; no hay que olvidar a la ciudad como lugar de la centralización del poder.

La ciudad se visualiza como el lugar de la frialdad, de la inexistencia de relaciones humanas con sentimiento ya que el mismo ser humano se ve adormecido en sus capacidades sensoriales y sentimentales, deambulando desde la somnolencia que lo guía sin reflexionar sobre su existencia misma, dejándose llevar por las situaciones, la superpoblación de imágenes y la consecutiva avalancha de información.

Los habitantes de la ciudad ausente, como todos los habitantes de cualquier ciudad del mundo contemporáneo, se mueven como ciudadanos cyborg, como seres mecánicos y automatizados por el enajenamiento, la soledad, el anonimato y la progresiva

⁶³ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. Pp. 47-48.

destrucción intelectual provocada por la necesidad de bienes materiales sin necesitarlos realmente, asimismo como la excesiva exposición a la televisión y la ansiedad provocada por el facilismo que envuelve cada acción: la ley del mínimo esfuerzo.

Se produce una fractura del espacio urbano en cuanto a la superposición de imágenes, de tiempos, de vicios, violencia, permitiendo el enajenamiento del ser humano y su temerosidad ante un enemigo que puede ser cualquiera, incluso él mismo: “La atrofia progresiva de la experiencia desencantada por la alta rotatividad de tiempos, espacios y culturas hace del ciudadano un exiliado permanente”⁶⁴. Los mismos personajes actúan como entes superficiales que no tienen asidero ni ambiciones más allá de la propia sobrevivencia:

“Para no ser alcohólica no hay que tomar sola. Yo ahora me despierto a la noche, tomo un poquito de ginebra y me vuelvo a dormir Junior miró a la mujer, que se arreglaba la cara, tenía la piel tirante y brillante como si fuera de metal”⁶⁵.

La máquina, al igual que los habitantes de la ciudad, permanece aprisionada y censurada por el poder, que se manifiesta tanto política como culturalmente en cuanto a la alienación que el espacio físico ejerce sobre ella, desarraigándola desde su aprisionamiento y haciéndola resistir al orden por medio de la creación de relatos. Por ello, no es extraño dar cuenta que el museo en el cual la máquina hace término de sus días se encuentra en un lugar marginal y bajo la directa observación de uno de los edificios del poder: “El museo quedaba en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso. Había que subir una rampa y cruzar un corredor con paredes de acrílico para desembocar en el salón circular donde se exhibía la máquina”⁶⁶.

La ciudad misma y cada uno de sus espacios internos aparecen caracterizados desde la prisión, escenificando el control interno y externo de los personajes y desarrollando su individualidad y funcionalidad desde el encierro. Así por ejemplo, el ascensor del Hotel Majestic es visto como una jaula, la clínica del Doctor Arana como una cárcel, y cuando Renzi lleva a Junior a conocer las estancias del periódico “El Mundo” se expresa como si ésta también fuera una prisión: “Consiguió un puesto y aterrizó una tarde en el diario, con su cara de alucinado, y Emilio Renzi lo llevó a recorrer la redacción para que conociera al resto de los prisioneros”⁶⁷.

A través de la máquina como elemento femenino, la ciudad se hace reticente a la infinitud de signos vacíos que impiden la exteriorización de la subjetividad de ciudadano, resemantizándolos para hablar de él y de la agonía del espacio⁶⁸ desde la generación de

⁶⁴ Pereira, María Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidos, Buenos Aires, 2001. p. 17.

⁶⁵ **Piglia, Ricardo: *La Ciudad Ausente*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2001. P. 29.**

⁶⁶ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P.43.

⁶⁷ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 10.

⁶⁸ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. Pp. 16 – 21.

realidades virtuales que representan una memoria marcada por la brutalidad del proceso postdictatorial: “La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundo paralelos, sin conexión”⁶⁹.

Vemos aparecer una información programada y manipulada por el espionaje e inteligencia del Estado que modifica las realidades desde la artificialidad⁷⁰, tal como se manifiesta la máquina, que ha sido modificada en sus circuitos hasta encerrarla en el museo.

Es aquí donde aparece el rol del intelectual, más específicamente del escritor personificado en la novela a través de la máquina, en pos de una reformulación de su oficio que le permita resistir la tensión que la modernidad establece en la ruptura del sujeto con su entorno, siendo que en el caso de la novela de Piglia aparece un segundo agente alienador que le impide al individuo salir de la decadencia social propia de su tiempo.

Este segundo agente es el Estado como ente represor de la comunicación, que ejerce una censura dictatorial y con el cual el escritor se ve en la necesidad de resistir. El Estado, al igual que el escritor, es un creador de ficción al necesitar construir historias que hagan creer a la masa popular cierta versión de los hechos, haciendo de esta historia una verdad oficial e incuestionable.

La creación ficcional del Estado como ente legitimador de la Historia nace de la necesidad de ocultar o enmascarar los hechos, contándolos desde su versión ideologizada como elemento coercitivo, además de la violencia física⁷¹.

En *Tres Propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Piglia reflexiona acerca de esta ficcionalización que realiza el estado, situando ejemplos históricos de la propia historia argentina, como la dictadura: “Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo obviamente pero, al mismo tiempo, lo decían, enmascarado, con un relato sobre la cura y la enfermedad. Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar (...)”⁷².

Si observamos bien, es esta misma metáfora la que se muestra en la novela de Piglia. La máquina de Elena está enferma de subversión, y el Doctor Arana es el encargado de curar esta enfermedad desde la desconexión y la manipulación de los recursos, de la memoria colectiva e individual que se encuentra almacenada en los nudos

⁶⁹ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 14.

⁷⁰ Lindstrom, Naomi: “La Historia Literaria desde los 1920 y 1930 en La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia”. Ver artículo en www.lanic.utexas.edu/proyecto/lasa95/lindstrom.html

⁷¹ Piglia, Ricardo: *Tres Propuestas para el Próximo Milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2001. Pp. 22-23.

⁷² Piglia, Ricardo. Op. Cit. P. 23.

blancos: “Hay que actuar sobre la memoria –dijo Arana-. Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos –dijo-, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso los llamamos los nudos blancos. Los neurólogos de la clínica pueden intentar la intervención, habrá que actuar sobre el cerebro”⁷³.

Ante esta situación, la reticencia y resistencia del escritor se manifiesta en la búsqueda de relatos contra-estatales que desmitifiquen las supuestas verdades del Estado, enfrentándose a él desde la búsqueda de otras versiones:

“A veces se veían volar los caranchos, no podían taparlo todo. Fueron cavando y cavando, a medida que se acercaba el invierno se vio más. Lo hacían de noche todo y a la mañana con la escarcha, los cuadrados, el horror blanco. Había pozos que se notaba que les había echado cal, la cal siempre salía arriba, el pasto no nace rápido y después con la helada que se quema el campo cuando hiela mucho, se quema, o se ve la extensión con esos cuadrados blancos, casi uno al lado del otro, a veces pasaban cinco o seis metros, porque se observaban piedras que no se pueden cavar (...)”⁷⁴

Es por esto que aún cuando la máquina se mantiene en la soledad del museo se interrelaciona y escucha su contexto social y literario, haciéndose partícipe de la censura de información que ejerce el poder político como una especie de agente encubierto que penetra en los archivos e informaciones secretas del estado para transformarlas en narrativas públicas que desestabilizan las verdades oficiales a través de los relatos⁷⁵:

De esta manera, la máquina utiliza el lenguaje para la creación de relatos, metaforizando el rol del escritor en cuanto a la capacidad de crear mundos ficcionales y posibles que reactiven y minoricen la decadencia del referente real. Una realidad artificial que reinstala la idea del significante vacío de contenido, o más bien, hastiado del contenido convencional que no es capaz de expresar la angustia del hombre moderno, por lo que relativiza la significación de los códigos establecidos en la creación de un mundo utópico a través de la palabra como fuerza primordial que intenta representarlo. Es por esto que la creación utópica desde el verbo aparece como un nuevo génesis bíblico que intenta plasmar en una idea paradisíaca las soluciones que el mundo moderno niega.

Asimismo, Macedonio crea la máquina para hacer presente y eterna a su recién fallecida mujer. A través de la máquina, Macedonio creó un mundo ficcional que le permite instaurar un espacio nuevo de acuerdo a esta carencia física: “En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente. Ella era eterna, el río del

⁷³ Piglia, Ricardo: *La Ciudad Ausente*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992. P.74.

⁷⁴ *Piglia, Ricardo. Op. Cit. P.37.*

⁷⁵ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P.28.

relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo”⁷⁶ .

Sin embargo, la obra de Ricardo Piglia no parece solamente creada con la función de formar una realidad utópica que reemplace o disimule el caos del espacio urbano en sí, sino también para establecer la preocupación acerca de la finalidad y la posibilidad de la literatura contemporánea de reflexionar sobre la palabra misma como fundadora de una realidad primordial tomando como base un código sígnico; una literatura que reflexiona sobre la literatura desde la invención e imaginación en un nuevo mundo significativo.

Aún así, es la misma máquina la que también personifica al escritor contemporáneo desde la reticencia a la catástrofe que ocurre en la ciudad: “Su memoria escucha una ciudad paranoica y subyugada por los relatos estatales a los que opone la resistencia de la creación literaria como alternativa de supervivencia política y cultural”⁷⁷ .

Con esto, el escritor contemporáneo utiliza la utopía verbal como herramienta de choque, además de refugiarse en la tradición cultural y literaria que intenta zafarse de la aparente fuerza destructora del olvido, utilizando la memoria individual y colectiva como espacio de encuentro entre la ficción y la realidad.

Desde estos dos aspectos surgen lo que Foucault denomina heterotopías, un lugar dividido en espacios y tiempos, que en este caso encarna la duplicidad de la presentación simultánea del luto del recuerdo adolorido de la represión, y la promesa como proyección de la utopía⁷⁸ .

De esta manera la literatura de Piglia se configura en una especie de arma defensiva contra los ataques de la postmodernidad a la vez que se conforma un proyecto estético específico que integra la reflexión literaria al interior de los relatos, conformando y reafirmando la idea de la autonomía de la obra que proyecta su generación, o que más bien caracteriza la generación en la que Cedomil Goic lo introduce, ya que según Milton Aguilar “(...) se reflexiona “sobre el mismo texto”, constituyendo un suerte de poética interna que se objetiva en la novela, pero que puede servir como propuesta válida para un conjunto significativo de otras obras de narradores contemporáneos”⁷⁹ .

Con esto, no podemos olvidar el fin de los días de la máquina en el museo, el que además de ser un lugar de control estatal en cuanto lugar institucional de exposición de lo oficialmente establecido, también opera como espacio de resguardo y exhibición de la memoria colectiva que se mantiene como patrimonio.

En este caso, la literatura o sistema literario también actúa como museo, ya que guarda el canon de las obras establecidas como representativas de determinado estilo,

⁷⁶ Piglia, Ricardo. Op. Cit. P 48.

⁷⁷ Pereira, María Antonieta. Op. Cit. P. 25.

⁷⁸ Ruisánchez, José Ramón: “Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira. *Revista Signos Literarios* N°3. Enero-Junio, 2006. Pp.2-3.

⁷⁹ Cita referida al grupo de escritores contemporáneos a Piglia. Ver también nota n° 2 en: Aguilar, Milton: “La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia o el placer paranoico de contar historias”. En *Revista de Humanidades UNAB*, octubre, 1998.

época o región.

La capacidad de cierre, tomando en cuenta que el museo es un espacio cerrado e intocablemente vigilado, y apertura, desde la exposición a lo público del patrimonio, puede en un principio sonarnos contradictorio. Sin embargo, ambas características funcionan como las dos caras de una moneda controlada por el poder, donde la máquina también adquiere una funcionalidad última de doble faz.

El museo incluye en su esencia el reconocimiento de objetos y utensilios desde su especialidad hasta llevarlos a la elevación y la dignidad de lo expuesto a la espera de un visitante que parte de la conciencia del desuso y abandono que envuelve el objeto; la escenificación del pasado en su magnificencia como parte de la construcción de Historia⁸⁰.

Sin embargo, ya no es el objeto en su esencia. Ha abandonado su funcionalidad por lo que ahora se presenta como un imaginario que virtualiza su antigua utilidad desde la estética de la desaparición: la borradura que da paso a la continuidad inventiva, en este caso de la literatura, y que deja en el recuerdo el impacto que produjo en el espectador, convirtiéndose en imagen y huella del destino del arte desde su monumentalización como lugar de memoria⁸¹.

Aún así, el museo también encierra la autoridad en la legitimación e intención testimonial de los objetos que se exponen, neutralizando el objeto en la contemplación. Con esto, la institución literaria integraría en su esencia su propia amenaza al convertir en ruina aquellas obras que se colectivizan rápidamente y que quedan en el olvido para dar paso a la innovación. Un ejemplo claro de esto es el movimiento dadaísta de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX que trataba de romper con la museificación de las obras de arte, ya que su intención, al convertirse en movimiento y tendencia, pronosticaba su fin al integrarse al museo de la tradición literaria.

Con esto, la voluntad de poder actúa inseparablemente de la selección de los elementos que componen la colección del museo, ideologizando los elementos para la construcción de una historia: “Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder e primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural”⁸².

Asimismo, Néstor García Canclini plantea: “El Estado discernía entre lo que correspondía o no apoyar según la fidelidad de las acciones al territorio propio y a un paquete de tradiciones que distinguían a cada pueblo. Más aún: cada Estado-nación moderno arregló las tradiciones diversas y dispersas de etnias y regiones para que pudieran ser expuestas armónicamente en las vitrinas de los museos nacionales y en los libros de texto que siguen siendo idénticos para todas las zonas del país”⁸³.

⁸⁰ Deotte, Jean-Louis: *Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Editorial Cuarto Propio. Chile, 1998. P. 35.

⁸¹ Deotte, Jean-Louis. Op. Cit. Pp. 39-40.

⁸² Deotte, Jean-Louis. Op. Cit. P. 71.

Esto es lo que caracteriza la situación final de la máquina de Macedonio: la ideologización controlada que manifiesta su nuevo estado luego de las intervenciones del Doctor Arana, quien manipula su memoria y la encierra en una especie de jaula del poder histórico que establece una verdad oficial que la misma máquina intenta resistir, que manifiesta el caos que encierra la ciudad contemporánea y que pronostica su decadencia y destrucción: “en efecto, si el museo tiene que ver con fragmentos, con obras desprendidas de su antiguas finalidades y destinos, o sea, con ruinas de las antiguas leyes respecto de lo que debe aplicarse como máquina política, se trata de fragmentos arruinados de una sociedad que se ha desplomado”⁸⁴.

⁸³ García Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. México, 1995. P. 80.

⁸⁴ Deotte, Jean-Louis. Op. Cit. P.

Conclusiones

A lo largo del presente estudio, hemos podido dar cuenta de la novela como representativa de un orden social que se manifiesta en toda actividad: la Postmodernidad. Sin embargo este orden no sería nada sin los precedentes planteados por la modernidad y la ideología que conlleva: el capitalismo. Finalmente son estos dos aspectos los que determina una nueva manera de convenir al ser humano desde el maquinismo somnoliento y apático que hace del hombre un ser desinteresado por lo que ocurre en su entorno y falta de ambiciones, desde donde sólo le queda sobrevivir.

Ante este escenario, la literatura contemporánea actúa desde la resistencia a los controles políticos desde la creación ficcional que neutraliza el desapego e insensibilidad que plantea el espacio físico de la ciudad como especialización de la problemática literaria y social.

Cada parte de la ciudad es concebida como un fragmento desordenado que se manifiesta desde el encierro de los individuos en sus propiedades y espacios solitarios, sintiéndose un permanente encarcelado de la realidad.

Sin embargo, al ficcionalización del espacio urbano en la obra de Piglia, asimismo como la máquina desde su función metafórica de la literatura misma, da paso a la reflexión sobre el proceso creativo iniciado en la lectura y la resemantización de códigos y signos establecidos, planteando la relatividad significativa y al lector como ente creador.

Esta nueva posición de la literatura en la ambiente postmoderno hace desarrollar nuevos métodos y herramientas que satisfagan las necesidades creativas, desde donde

surge la traducción y la intertextualidad como herramienta más representativa de la influencia que el sistema literario realiza en su misma producción, retroalimentándose desde núcleos narrativos potenciales que se desarrollan con la lectura, hasta la inclusión de autores y textos que demarcan la invención desde el mismo canon literario.

Con esto, la literatura adquiere una función autoreflexiva que cuestiona sus estatutos convencionales para recrearlos o repostularlos según la necesidad creativa de la época. Aparece la recopilación de núcleos narrativos como herramienta potencial para la creación y resistencia del control estatal y político, introduciéndose como agente encubierto que saca a la luz las verdades populares que se mantuvieron en el secreto de las acciones políticas.

Bibliografía

Obras del autor

PIGLIA, RICARDO: *Prisión Perpetua*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1988.

_____: *Respiración Artificial*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1988.

_____: *La Ciudad Ausente*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

_____: Tres Propuestas para el Próximo Milenio (y cinco dificultades). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2001.

_____: "¿Qué es un lector?". *El último Lector*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.

Bibliografía consultada

AGUILAR, MILTON: *La Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia o el placer paranoico de

- contar historias. *Revista de Humanidades UNAB*. Octubre, 1998.
- BORGES, JORGE LUIS: "La Biblioteca de Babel". *El Jardín de senderos que se bifurcan*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1942. Versión revisada posible de encontrar en www.literatura.us/borges/biblioteca.html
- _____ : "Pierre Menard, Autor del Quijote", en *Ficciones*. Editorial Alianza. Madrid, 1971.
- _____ : "El Aleph", en *El Aleph*. Biblioteca Ercilla. Santiago, Chile, 1984.
- _____ : "El Inmortal", en *El Aleph*. Biblioteca Ercilla. Santiago, Chile, 1984.
- _____ : *Manual de Zoología Fantástica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.
- DE LAVENAY, EMILE: *La Máquina de Traducir*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1961.
- DE OTTE, JEAN-LOUIS: *Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Editorial Cuarto Propio. Chile, 1998.
- DE TORO, ALFONSO: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Revista Acta Literaria* N°15, 1990.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. México, 1995.
- GARCÍA-BEDOYA, CARLOS: "Posmodernidad y Narrativa en América Latina". Ver en www.celacp.perucultural.org.pe
- GARGATAGLI, ANA & LÓPEZ GUIX, JUAN GABRIEL: "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges". *Revista Livis* N° 1, 1992.
- GOIC, CEDOMIL: *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988.
- KAYSER, WOLFANG: *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Editorial Gredos. Madrid, 1976.
- LINDSTROM, NAOMI: "La Historia Literaria desde los 1920 y 1930 en La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia". Ver Artículo en www.lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E: "La Intertextualidad Literaria". *La Intertextualidad Literaria*. Editorial Cátedra, Madrid, 2001.
- MOUNIN, GEORGES: *Los Problemas teóricos de la Traducción*. Editorial Gredos, Madrid, 1977.
- NASCIMENTO, AMOS: "Una Genealogía de la Postmodernidad en el contexto Latinoamericano". Ver en www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONENCIAS2005/amos.html
- PAZ, OCTAVIO: *Traducción: Literatura y Literalidad*. Tusquets Editores. Barcelona, 1990. P. 21.
- PEREIRA, MARÍA ANTONIETA: "Ricardo Piglia y la máquina de ficción". En *Estudios Filológicos* N° 34, 1994.
- _____ : *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidos, Buenos Aires, 2001.

RAMA, ÁNGEL: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964 – 1980)*. Marcha Editores. México, 1981.

RUISÁNCHEZ, JOSÉ RAMÓN: “Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira. *Revista Signos Literarios* N°3. Enero-Junio, 2006.

STEINER, GOERGE: *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1995.

SOSNOWSKI, SAUL: “La Dispersión de las Palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”. En *Revista Iberoamericana* N° 125, Octubre- Diciembre, 1983.