

# Arte de vigilantes y tecnología del relato. El “sistema experto” de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Daniel Mesa Gancedo

**L**a novela *La ciudad ausente* (Buenos Aires, Sudamericana, 1992<sup>1</sup>) del argentino Ricardo Piglia constituye un ejemplo singular de relato que integra una reflexión profunda sobre la complejidad semántica del acto narrativo con la representación post-moderna del sujeto maquinal o autómeta. Situada en un futuro no demasiado lejano y en un Buenos Aires desolado bajo una casi constante luz artificial, la novela desarrolla la búsqueda de los orígenes de una máquina de hacer relatos, aparentemente construida por Macedonio Fernández, tras la muerte de su esposa Elena, con la ayuda de un esquivo ingeniero centroeuropeo y custodiada en el centro de un Museo, especie de “cámara de maravillas” en la que se materializan los objetos representados en los relatos producidos por la máquina<sup>2</sup>. Simultáneamente, la investigación del origen de la máquina implica el cuestionamiento de los motivos que mueven a quienes pretenden deshacerse de ella. Hay, pues, en el relato dos incitaciones: la comprensión del objeto y la amenaza de su desaparición.

Tanto el origen de la máquina como la descripción de su forma (¿humana o no?) irán sumiéndose conforme avanza el relato en una calculada ambigüedad. Asimismo, se irá complicando la explicación de la función que esta máquina cumple en una sociedad que sólo tolera los discursos que es capaz de interpretar. La razón de ser de la máquina podría cifrarse, acaso, en la “producción del discurso intolerable”, capacidad que, desde otro punto de vista, justificaría su desaparición.

La trama principal aparece atravesada por numerosos relatos intercalados de, al menos, dos tipos: los esbozados por los personajes de esa trama principal (algún compañero de Junior, el periodista-investigador, y los individuos que éste va tropezando en su pesquisa) y los producidos por la máquina. Entre todos esos relatos se producen relaciones de complejidad creciente. Mi análisis no puede agotar todas las posibilidades semánticas de esa compleja “máquina semiótica” que es *La ciudad ausente*. Me limitaré a indicar que, al igual que la máquina protagonista (y generadora del relato) aprende a medida que funciona<sup>3</sup>, característica de lo que en informática se ha denominado “sistema experto”, el texto mismo puede ser leído como una especie de “sistema experto”, dotado de un “componente regulador” explícito que rige el tratamiento de los elementos narrativos que se van incorporando a su trama.

En lo que sigue, procuraré hacer visibles (mediante el recurso a la glosa) los principios que integran ese componente o dispositivo regulador, dejando de lado sus realizaciones en el marco de la novela. Pero antes se impone perfilar el marco general que implica concebir la narración como un “arte de vigilantes”, según la define uno de los personajes, pues es en ese marco de “investigación” y “control” donde *La ciudad ausente* desarrolla su máxima potencialidad como sistema experto.

## El arte de vigilantes

Junior, el periodista-investigador protagonista, es el destinatario principal de todas las historias contadas por los personajes. Su función es la de un nexo en el engranaje del relato: “Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. ‘La única conexión soy yo’, pensó Junior” (14). En esas condiciones, los personajes narradores, a partir de cierto momento, parecen meros requisitos exigidos por la narración misma; elementos que, sin la presencia de Junior, se perderían en el caos. De hecho, la historia principal, sin la cual no existirían otras historias (la del ingeniero que ayudó a Macedonio Fernández a construir la máquina-mujer), deberá reconstruirse a partir de la información que Junior recibe de diversos narradores, de los datos más o menos apócrifos tomados de enciclopedias (el *Dictionary of Scientific Biography*, págs. 106-107) o incluso del relato autobiográfico del propio ingeniero. Esa historia, desgranada en varias voces, entrecortada por otras historias y diseminada por todo el cuerpo del texto se convierte en el armazón semántico principal de la intriga<sup>4</sup> gracias a la “conexión” que Junior establece, la cual desde muy pronto se vincula con el paradigma del “arte de vigilantes”: “[...] él solo [Junior] controlaba todas las noticias de la máquina” (10). Cuando más tarde el lector sepa que la máquina en cuestión es un artefacto productor de relatos, no podrá dejar de sospechar que las noticias controladas son tanto las noticias *sobre* la máquina como las noticias *producidas por* la máquina, y Junior, protagonista de la novela y nexo entre todas las historias que la constituyen, al asumir el papel de “controlador” del discurso externo e interno relacionado con la máquina, quedará investido del carácter demiúrgico implícito en la especificidad de la tarea que debe realizar todo “sistema experto”<sup>5</sup>.

## La tecnología del relato

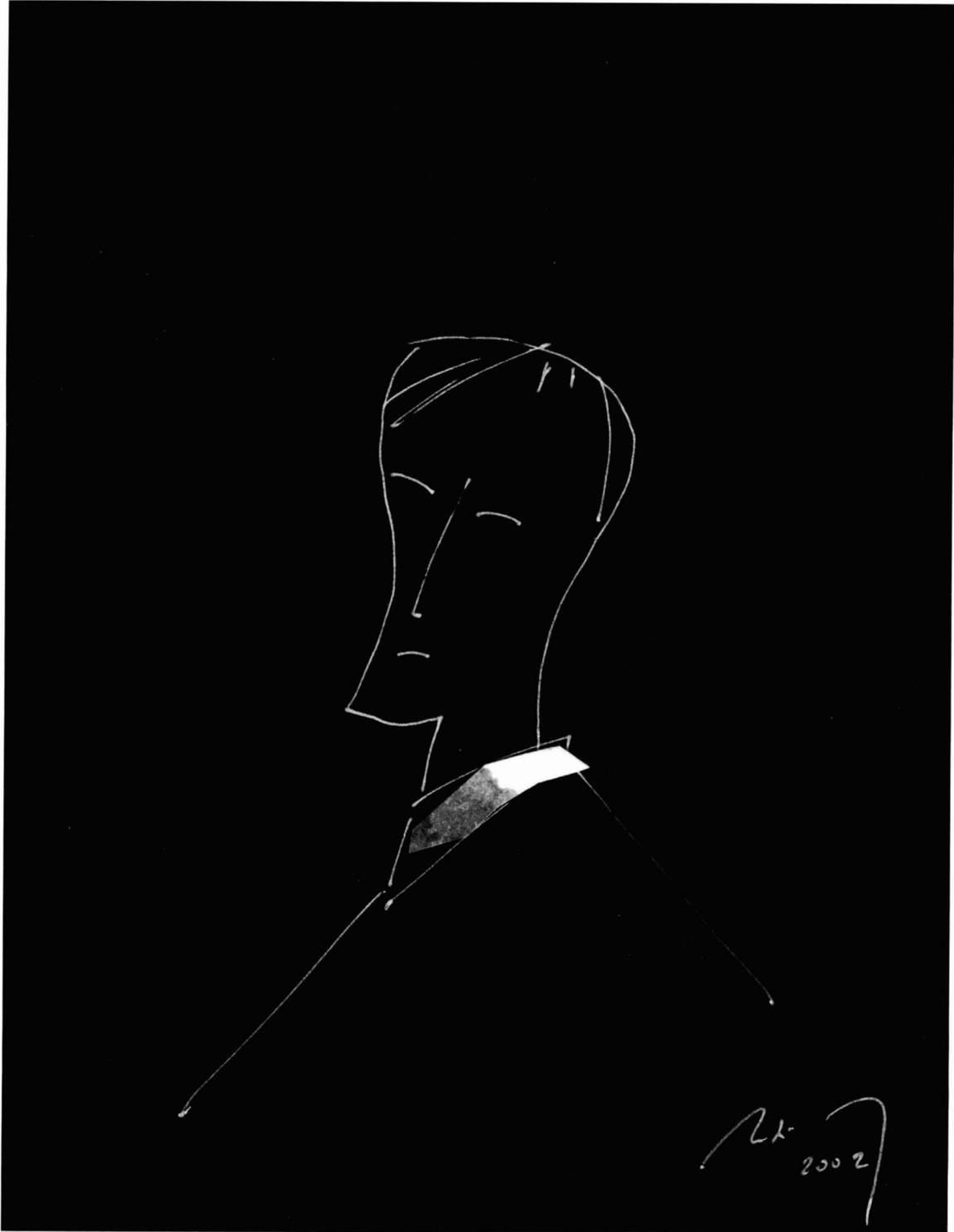
Así pues, la novela y la máquina productora de relatos que en ella se incluye, “controlada” por el personaje principal, pueden homologarse como “sistemas expertos” que se perfeccionan a medida que funcionan. Si Junior constituye la “conexión” y el “dispositivo controlador” de los elementos que se integran en *ambos sistemas*, resulta necesario además analizar lo que llamaría el dispositivo regulador de esos sistemas, esto es, el conjunto de reglas explícitas que implícitamente rigen su funcionamiento. Estos

principios enuncian procedimientos y objetivos de la máquina del relato (tanto del relato como máquina, como de la máquina figurada en el relato). Dispersos a lo largo del texto, su formulación autoriza una lectura que, al buscar el “modelo” de ese “sistema experto”, lo reconstruye como un decálogo, que paso a paso comenta siguiendo su sintaxis, más que su lógica<sup>6</sup>.

1. Dejar atrás las historias personales (“Solitarios y casi invisibles [los viajeros ingleses del XIX], habían inventado el periodismo moderno porque habían dejado atrás sus historias personales”, 9).

Nada más comenzar el relato, el narrador apunta, refiriéndolo a un género de narración nueva (el periodismo moderno, inventado por quienes no pensaban estar haciéndolo), uno de los principios de *La ciudad ausente*: la novela, a pesar de que se plantea en cierto sentido como búsqueda de un personaje A (el Ingeniero) por parte de un personaje B (Junior), elude toda deriva “psicologista”. De cada uno de esos personajes se dan muy pocos datos “personales” y, en cualquier caso, aquellos que nos llegan provienen de informaciones transmitidas por otros: mediante el continuo deslizamiento de las voces se evita la auto-narración. Incluso la historia de Macedonio Fernández, que podría ser patética (el mejor tema para un poema, como diría Poe: la muerte de la mujer amada), acaba transformada en una “ficción virtual” sobre el arte de componer ficciones. El narrador debe despojarse de su historia para poder dar voz a otras historias<sup>7</sup>.

Esta primera regla encuentra, hacia el final de la novela, un corolario aparentemente contradictorio: Fuyita, el vigilante de la máquina en el Museo, teoriza para ella su “arte de vigilantes”: “Todo relato es policial, me decía él. Sólo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen” (168). La aparente paradoja podría disolverse si se considera la voz de la que proviene: Fuyita es un vigilante, alguien que trabaja para los que quieren anular el poder del intolerable relato verdadero, criminalizándolo, expulsándolo del régimen de la ciudad. De ahí que la única manera de mantener un relato en la ciudad sea fingirlo no criminal, *ergo*, no personal. Pero, al mismo tiempo, el vigilante enuncia una verdad: el narrador, por el hecho de serlo, ya da testimonio de un crimen: la desaparición de su objeto o la suya propia como sujeto<sup>8</sup>.



2. “Sería mejor que el relato saliera directo. El narrador debe estar siempre presente” (12).

El postulado de la omnipresencia del narrador no contradice la negación de la historia personal. En el curso de una discusión sobre los inconvenientes de escuchar un discurso de Perón “en diferido”, a través de una transmisión que conserva la voz pero prescinde del momento de emisión, Renzi (periodista viejo en el relato y frecuente *alter ego* de Piglia en sus ficciones) expone este comentario sobre el enajenamiento de la voz narrativa. *La ciudad ausente* procurará reducir en todo momento la distancia entre la voz y el narrador, pero para respetar el principio 1 (anular las historias personales) es necesario prescindir de la primera persona o ponerla en cuestión; de ahí la presencia de una instancia narradora superior que unifique y que, ella sí, “está siempre presente”, a través de diversos indicios (fundamentalmente, la superabundancia de verbos *dicendi*). Por otro lado, esa “omnipresencia del narrador” se convierte en el principio abstracto que define la narración como “arte de vigilantes” y, en cierto sentido, define al narrador como “nexo” metadiscursivo de rango superior al personaje Junior, nexo entre el relato y la vida-lectura. De ahí, el nuevo corolario, también enunciado para la máquina por el vigilante Fuyita: “El monólogo interior, decía él, es ahora la programación de un día en las pantallas de la TV, tiempo fragmentado, flujo de conciencia, imágenes verbales” (167). El relato íntimo está en el exterior del sujeto.

3. “Contar con palabras perdidas las historia de todos, narrar en una lengua extranjera” (17).

De nuevo Renzi extrae un principio general a partir de una de las historias que acaba de relatar, la de Lazlo Malamüd, filólogo húngaro emigrado a la Argentina, que sólo podía expresarse en español utilizando las palabras del *Martín Fierro*, obra en la que era máximo especialista. En el marco general de la historia de *La ciudad ausente* ocurre que a la máquina productora de relatos se le diagnostica una “disfunción” cuyo resultado es interpretado como recopilación de palabras perdidas mediante las que se cuenta una historia colectiva<sup>9</sup>. Además, este principio conoce realizaciones más literales en algunos de los relatos “ensamblados”, singularmente en el titulado “La nena”, cuya protagonista llega a inventarse su propio idioma para contar, otra vez, una historia legendaria; o en el titulado “La isla”, que describe

una utopía donde las lenguas se van sucediendo en períodos irregulares y todo texto incomprensible puede acaso guardar el secreto del sentido.

4. Recopilar historias ajenas (“Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas”, 48).

*La ciudad ausente* propone como modelo de “narrador ideal” a Macedonio Fernández. Teniendo en cuenta los principios expuestos hasta ahora, la manera macedoniana es la manera más adecuada de narrar: el relato que ha prescindido de la “historia personal” y procura ofrecer la “historia de todos”, sólo puede ser un compuesto. Sólo por un esfuerzo de saturación de relatos parciales puede esperarse que surja la historia total. De ahí, el corolario irónico que, una vez más, transmite Fuyita, el vigilante del Museo, a la Máquina: “La narración, me decía él, es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces, decía él, la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (167). El “vigilante” es el arquetipo del narrador, el que es capaz de recopilar más historias ajenas, el que es capaz de “hacer hablar” a los otros *sobre los otros*: la narración, como se vio más arriba al hablar de las voces, es un arte de desplazamientos.

5. Construir una ficción virtual: Trabajar con series y variables (“Macedonio tuvo elementos para construir una ficción virtual. Entonces empezó a trabajar con series y variables”, 49).

A pesar del principio anterior, la narración no es un arte de coleccionista. Sobre los relatos recopilados, sobre las historias en una lengua perdida, el narrador debe verificar un trabajo de combinación: acaso una nueva “alquimia del verbo”, en la confianza de que de ahí salga el sentido. Macedonio, como personificación del “narrador modelo”, realiza un trabajo combinatorio. La cuestión de la “virtualidad” y la “serie” como principios de la ficción se aclara si se tiene en cuenta el ejemplo que la ilustra: “Primero pensó en los ferrocarriles ingleses y en la lectura de novelas. El género se expandió en el siglo XIX, unido a ese medio de transporte. Por eso muchos relatos suceden en un viaje en tren. A la gente le gustaba leer en un tren relatos sobre un tren” (49). La ficción es “virtual”, no “falsa”, porque *se corresponde* con

la realidad; el acto de lectura refleja especularmente el contenido de esa lectura (o viceversa). La realidad propone un modelo de comprensión del relato: realidad y relato, por eso, constituyen una serie y entablan entre sí una relación como variables recíprocas. Significativamente, podría decirse que *La ciudad ausente* es una historia sobre una máquina que funciona como la máquina que describe.

6. Reproducir del orden del mundo en una escala puramente verbal (“Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad de dolor y de muerte”, 147).

Nuevamente, el “narrador modelo”, Macedonio Fernández, da una definición del relato que es una consigna. El relato como “ficción virtual” es en sí mismo un “modelo”, una depuración. La palabra se convierte en la *ratio* que sirve para traducir la vida a relato. Una réplica imperfecta de la vida: o a la inversa, la vida es una réplica imperfecta del relato porque contiene elementos extraverbales: la serie cuerpo-enfermedad-dolor-muerte. La muerte aparece como límite del relato, frontera entre la narración y la vida, punto que establece el silencio y que, como decía Benjamin, es “el sello” de lo que todo narrador puede relatar, así pues, justificación de su operación narrativa y generador de su sentido. El silencio, como límite, y la “simulación” (o réplica), como “ficción virtual”, se incardinan en el núcleo del arte del relato.

7. Crear mundos posibles y volver imposibles otros mundos (“[...] influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible o al menos deje de ser un ejemplo [...]”, 150)<sup>10</sup>.

Si los seis principios del sistema enunciados hasta ahora han mostrado *procedimientos*, los cuatro últimos se presentan como los *objetivos* que debe cumplir la máquina del relato. Russo, el ingeniero que ayudó a Macedonio a construir su máquina, expone ante Junior cuáles eran las motivaciones del “narrador modelo”. A partir de ese momento, el componente regulador del sistema se convierte en prospecto utó-

pico. La “teoría de los mundos posibles”, aunque no enunciada así, subtiende toda la narrativa de Piglia<sup>11</sup>. El autor suele hablar de “mundos paralelos” (que remiten, conscientemente, a una tradición rioplatense: Borges, Cortázar, Bioy). En *La ciudad ausente*, cada uno de los relatos ensamblados podría considerarse un “mundo paralelo”, posible en el horizonte generado por la propia ficción de la máquina. La teoría filosófica y lingüística de los “mundos posibles” tiene, en Piglia, una aplicación política. La historia que el ingeniero Russo cuenta a Junior sobre un soldado japonés que continuó *viviendo en guerra* durante treinta años es sólo demencial si se tiene un dato (“casi microscópico”) que faltaba al soldado: “la firma de paz en un papel” (150). Su realidad perdura y no corresponde con la “realidad real” porque el sujeto no ha podido acceder a “otro relato” (el del fin de la guerra). Las “ficciones virtuales” deben permitir expandir esos “otros relatos”, desde el relato único del poder: en su máxima potencialidad, las “ficciones virtuales” cancelarían las “ficciones reales” basadas en la falta de un dato; en su realización menos optimista permitirían dudar, cuando menos, del valor moral de esos relatos del poder.

8. Desactivar las mentiras del discurso hegemónico (“Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”, 151).

Es la formulación más clara del propósito político de la máquina y del abandono de la “historia personal” de Macedonio. El “sexo” de la máquina es casi “anecdótico”; el propio Macedonio dice: “Una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer. O que un hombre. Pero prefiero decir igual que una mujer”, decía Macedonio, “porque pienso en Scheherezade” (48). Pero, si decidimos que el sexo de la máquina no es anecdótico, hemos de referirlo a su creador y al contexto que le da forma, y entonces surge de nuevo la muerte como “sello” del relato: la Máquina es femenina porque reproduce a Elena, pero también porque su “modelo” es la narradora que cuenta para distanciar la muerte y a cuyos relatos la misma muerte da sentido. A partir de ahí podemos decir también que la Máquina es femenina porque se opone al poder “masculino” del Estado<sup>12</sup>.

Más interesante es reconocer, además, que los mecanismos utilizados por la máquina para desactivar las mentiras del discurso hegemónico son “réplicas”

de los que éste manifiesta: “El estado 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” (151). También la máquina de Macedonio es una máquina de “traducir”, de “combinar”. Construye réplicas depuradas de la “vida oficial”, ésta sí sólo hecha de palabras falaces.

9. “[...] no distinguir la vigilia y el soñar [...]” (155)

Continúa Russo exponiendo el sistema de Macedonio y añade que su postura era “metafísica”, puesto que para él “el vivir es una trenza que trenza un sueño con otro” (155). De nuevo, el corolario del principio nos pone frente a una *realización* del propio texto: *La ciudad ausente* es también una trenza que trenza un relato con otro. Pero el principio se incardina en el sistema como la disolución de la mentira básica de la máquina del Estado: no hay diferencia ontológica entre el mundo de la vigilia y el del ensueño; no hay uno real y otro “ficticio”. Ambos mundos son reales o ambos son “ficciones virtuales”, válidas en cuanto propuestas heurísticas para la “vida”. Del mismo modo que a menudo en *La ciudad ausente* no hay interrupciones entre los diferentes niveles de narración, tampoco hay interrupción entre ensueño y realidad. La máquina del relato modélico no conoce el “cortocircuito”. Tal es la aplicación concreta de la creencia en los “mundos posibles”: “Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo” (155). El mundo “real”, entendido como sistema coherente y cerrado, no puede explicarse a sí mismo (es la hipótesis de Gödel que Russo afirma haber discutido con Macedonio): sólo la “realidad virtual” y los “mundos posibles” pueden conferir la expansión semántica necesaria para poder interpretar la “realidad” como parte de un sistema más amplio. Si la mentira del Estado puede enunciarse como “no hay más allá” o “lo que es es lo que es”, Macedonio y Russo discuten sobre “el sentido del límite”, “Macedonio tenía una conciencia muy clara del cruce, la orilla a partir de la cual empezaba otra cosa” (156). Hablar de límite es hablar de muerte (figurada en la muerte de la mujer) y hablar de “otra cosa” es hablar de lo desconocido que sólo puede surgir a partir de lo conocido, colocado en series y empujado hacia la variación. Ese cruzar el límite es irse a la “isla imaginaria” que constituye la utopía del último relato de la máquina. Allí, el

*homologon* de Macedonio (Jim Nolan<sup>13</sup>) se enfrentará con las consecuencias de la última instrucción.

10. “[...] fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido. Un lenguaje sin memoria, personal [...]” (156)

El límite, la muerte, contamina las palabras, y resulta prácticamente imposible construir la “réplica” depurada de la realidad que ha de ser el relato: un relato en la lengua común es un relato impregnado de dolor y, por tanto, una “historia personal”. La “historia de todos” requiere la depuración de ese dolor inalienable, la eliminación de los “núcleos verbales que preservan el recuerdo”, que es siempre personal, la creación de una “lengua privada”, no compartida con el objeto: una invención total del discurso (pero no a partir de la nada, sino a partir de la “mezcla” —de un idioma con otro—, para hablar sin “rozar la piel de las palabras” ya usadas y cargadas de dolor). Ese programa está seguramente en la base de la historia “La isla”, ese lugar en el que ninguna lengua tenía asegurada su perduración. El corolario del último principio es una ley estética, formulada en “La isla”: “Toda obra maestra dura lo que dura la lengua en que fue escrita” (128). El axioma es, obviamente, reversible. El narrador tiene ante sí el reto de crear a la vez la obra y la lengua de la obra. Sólo la cohesión interna (la precisión total en el ensamblaje entre materia y producto) hará perdurar una y otra.

Cabe apuntar, como conclusión de este trabajo de glosa, que el componente regulador de este “sistema (narrativo) experto”, denominado *La ciudad ausente*, se cierra sobre sí mismo. El “modelo” diseminado pero explícito a lo largo de todo el relato se corresponde con la forma del decálogo y, como todo decálogo, se deja subsumir en una sola sentencia: “contar en un lenguaje personal historias no personales”. Ese que podría denominarse “archiprincipio” narrativo es sólo aparentemente paradójico. Su explotación sostiene el discurso teórico de Piglia y genera casi toda su obra de ficción, si es que la división entre ficción y teoría no es una de las máscaras que adopta la tensión entre lo personal y lo no personal. *La ciudad ausente* es quizá uno de los ejemplos contemporáneos más radicales por llevar a su ápice esa tensión y generar así una posible superación de los modos de narrar tradicionales.

<sup>1</sup> En adelante todas las citas se harán por esta edición, dando sólo el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Véase el resumen de la novela que hace el propio autor: “Básicamente, es la historia de un hombre que no soporta la pérdida de su mujer; ese hombre es Macedonio Fernández, quien hace un pacto fáustico con un inventor: éste crea para él una máquina, asegurándole que allí su mujer permanecerá eternamente viva” (J. A. Madrazo: “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Atenea*, Concepción, núm. 473, 1996, pág. 97).

<sup>3</sup> “La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia [...]” (144).

<sup>4</sup> Esa diseminación es homóloga a la que sufre uno de los relatos más importantes de la máquina, “Stephen Stevensen”, quien en algún momento es identificado con el Ingeniero.

<sup>5</sup> En los márgenes del texto, el autor aun complica más su función: “yo pienso que el narrador-investigador, Junior, es también un personaje de la máquina; me parece que ella construyó ese personaje que viene a salvarla” (Madrazo, “Entrevista a Ricardo Piglia”, cit., pág. 104).

<sup>6</sup> En la medida de lo posible mantengo la formulación exacta del texto, marcándolo con comillas (de no ser así transcribo a continuación la cita exacta).

<sup>7</sup> Es una idea repetidísima por Piglia. Cf. una de sus más recientes formulaciones: “Me parece que la propuesta para el próximo milenio que yo agregaría a las de Calvino sería esta idea de desplazamiento y de distancia. El estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizá, de otro modo no se puede decir. Un lugar de condensación, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. [...] Podemos decir si encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar. Son sujetos anónimos que están ahí para señalar y hacer ver. La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. “Yo soy otro”, como decía Rimbaud. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia.” (Ricardo Piglia: “Una propuesta para el próximo milenio”, *Clarín On Line*, diciembre, 1999, <http://www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99/text5.htm>).

<sup>8</sup> Con otro sentido (quizá) lo dice Benjamin: “La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar” (Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1970, págs. 189-211; pág. 199).

<sup>9</sup> “Ese tipo de historias circulaba por toda la ciudad, ahora la máquina incorporaba materiales de la realidad” (90); “Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales. Por lo tanto se veía influido por otras fuerzas externas que entraban en el programa.” (102)

<sup>10</sup> “La literatura dice el porvenir, dice cómo decir bien el porvenir, cómo imaginar una vida posible, un mundo alternativo” (Piglia, “Una propuesta para el próximo milenio”, cit.).

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, el epílogo a *Formas breves*: “En este libro he trabajado sobre relatos existentes y también sobre variantes y versiones imaginarias de relatos existentes. Pequeños experimentos narrativos me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido. La

literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es” (Ricardo Piglia: *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 141-142).

<sup>12</sup> En una conferencia que parece el paratexto generador de *La ciudad ausente*, Piglia afirma: “La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación como las llama Sarmiento. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica. [...] El espacio femenino y el espacio político [...]. O si ustedes quieren, la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible” (Ricardo Piglia: “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.): *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main, Vervuert, pág. 101).

<sup>13</sup> Es el protagonista de “Tema del traidor y del héroe” de Borges (aparece en “Tesis sobre el cuento”, Piglia, *Formas breves*, cit. pág. 111).