

Ficción y hegemonía: la tensión política de *La ciudad ausente*

Marcelo Urralburu¹

Recibido: 7 de septiembre 2020 / Aceptado: 1 de marzo 2021

Resumen. Este trabajo tiene por objeto el análisis de *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, desde la perspectiva marxista que definió sus años de formación intelectual. Para ello recordaremos conceptos clave de la tradición marxista y posmarxista, como las teorías de Louis Althusser o Walter Benjamin, así como ciertos modelos de análisis sociológico planteados por autores posestructuralistas. Caracterizaremos las novelas de Ricardo Piglia como un espacio narrativo donde confluyen múltiples canales de construcción discursiva y donde se está librando una pugna por la construcción de una hegemonía política: de un lado, el poder desplegando sus aparatos de dominación social; del otro, los escritores plasmando una resistencia que sirva para combatir la hegemonía liberal.

Palabras clave: Ricardo Piglia; ciudad; exceso; ficción.

[en] Fiction and hegemony: the political tension in *La ciudad ausente*

Abstract. This work aims at analyzing *La ciudad ausente* (1992), by Ricardo Piglia, from the Marxist perspective that defined his years of intellectual formation. To do this we resort to key concepts of the Marxist and post-Marxist tradition, such as Louis Althusser's and Walter Benjamin's theories, as well as certain models of sociological analysis proposed by post-structural authors. We characterize Ricardo Piglia's novels as a narrative space where multiple channels of discursive construction converge and where a struggle is being fought for the construction of a political hegemony: on the one hand, power deploying its devices for social domination; on the other, writers expressing a resistance that serves to fight liberal hegemony.

Keywords: Ricardo Piglia; city; excess; fiction.

Sumario: 1. Introducción; 2. Ficción y hegemonía; 2.1. Prensa e ideología; 2.2. Clínica y percepción; 2.3. Cultura y simulacro; 3. Conclusiones.

Cómo citar: Urralburu, Marcelo (2021). Ficción y hegemonía: la tensión política de *La ciudad ausente*, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 113-121

1. Introducción

La narrativa de Ricardo Piglia nos introduce en la dimensión política y cultural de la literatura, ya que su vanguardismo está irremediadamente marcado por la denuncia política y un intento por escapar a la mediación ideológica del Estado en busca de un sentido. Sigue así una amplia tradición de origen marxista que centra su preocupación no en la forma en que las tensiones sociales se reproducen en la novela, sino en averiguar cómo actúa la ficción sobre la realidad y qué función cumple dentro de las relaciones sociales de producción. Este desplazamiento de la cuestión nos remite a las reflexiones de Walter Benjamin sobre la condición de “El autor como productor” (Benjamin, 2018: 103; Piglia, 2016: 26).

Podemos afirmar entonces que, para Ricardo Piglia, la ficción tiene un valor y una función social inherente en su calidad de producto cultural, y que, como tal, constituye una *desviación* con respecto al uso normalizado del lenguaje. Introduce en la sociedad una determinada visión de la misma, lo que podríamos denominar un discurso particular de la cultura, que bien puede tender hacia la consolidación o legitimación de la clase dominante o bien puede intentar oponerse a ella y hacer que se tambalee sobre sus cimientos. Esta ambivalencia de la ficción se encuentra en todas las lenguas y en todas las literaturas, pero digamos que la argentina tiene a ojos del escritor una especial propensión a este modelo cultural de confrontación debido, en parte, a que se mueve entre dos tradiciones complementarias: la civilización y la barbarie, como ya a mediados del siglo XIX presentara Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo* (1845).

¹ marcelo.iraultza@gmail.com

Aquí hay que matizar una idea: puede ser que tales tradiciones no sean tan incompatibles como a primera vista podrían parecer; puede ser que nuestra idea de la civilización suponga la ejecución de los actos más bárbaros, o que la barbarie esconda un fondo de humanidad que la salve. Sin embargo, no estamos hablando aquí de realidades ni de justicia, sino de ficción, y nuestras ideas sobre dicha antinomia están sustentadas en un universo cultural mecido por las ficciones de nuestra civilización, cualquiera que sea: “constituyen el mapa de la realidad y a menudo programan y deciden el sentido de la historia” (Piglia, 2015b: 41). De modo que la cultura argentina integra y modula esas dos caras de la ficción: de un lado, el uso político de la literatura que asocia la novela con la moral civilizadora, la verdad y la eficacia; del otro, el derroche de sentido, la pasión y el azar (Piglia, 2015b: 77). Pero nuestro modo de acceder y de conocer ambas tradiciones no es sino a través de su producción cultural, en su generación de objetos lingüísticos o plásticos o de otro tipo, que materializan su determinada visión simbólica e ideológica de la sociedad y de los procesos que se suceden en ella.

Por eso Juan José Saer, en su libro *El concepto de ficción* (1997), identifica estos dos modelos culturales con las expresiones literarias del populismo y de la vanguardia. Dos prácticas antagónicas que se relacionan con las tradiciones que tratamos —civilización y barbarie— en tanto que son modos distintos de expresarse culturalmente: el *populismo*, dice Saer, ejerce una “violencia simbólica” porque trata de representar la palabra popular desde la palabra de la cultura, por eso “se ejerce, paradójicamente, a espaldas del pueblo, y en cierto sentido *contra* el pueblo” (1997: 122). La *vanguardia*, por contra, no es que hable desde el pueblo hacia la clase cultural dominante, ni mucho menos, sino que está libre de esa violencia simbólica porque busca modos de expresión nuevos y, además, “pone a prueba y desbarata las consignas arbitrarias del poder cultural” (1997: 126). Es decir, se enfrenta al *gusto histórico* de la clase dominante y con ello pretende decir algo nuevo de un modo nuevo, algo que antes podía ser dicho o que no interesaba que fuera dicho.

Octavio Paz supo identificar dentro del vanguardismo una tradición que excedía los límites históricos de los movimientos culturales de principios de siglo y los comprendió con una profundidad que pocos han demostrado. La denominó la “tradición de la ruptura” (Octavio Paz, 1999). Sin duda, este concepto es fundamental para la definición de la vanguardia y su relación con la modernidad, pero no es esa nuestra intención. Sí debemos matizar que, aunque Paz denunció la mercantilización del arte moderno, nunca profundizó en el arte institucional como mecanismo de dominación social. En otras palabras, nunca criticó que el arte institucional cumpliera una función de legitimación cultural de la clase dominante y que la resistencia contra la “ruptura” no era únicamente estética, no era meramente una cuestión de gusto social, sino que se trataba de una resistencia de índole económico y político: la transformación de los modos de expresión supone siempre una transformación de los modos de pensamiento ideológico.

En este sentido, podemos decir que la caracterización de la vanguardia como reaccionaria contra el racionalismo y el positivismo modernos no es del todo cierta —muchos teóricos de la vanguardia han encontrado los orígenes de su modernidad en el racionalismo cartesiano (Subirats, 1985: 45). Más bien se trataba de una reacción contra la utilización de dichas formas de pensamiento como métodos de legitimación filosófica y cultural de las políticas que instauraban un régimen ideológico conflictivo en los países occidentales; por ejemplo, mediante la interesada idealización del progreso o la maquinaria, que servían para justificar cualquier acción política cuestionable.

Ricardo Piglia sí es consciente de estas tensiones culturales; es consciente de que la clase dominante está en una constante necesidad de legitimarse culturalmente. Por eso nos interesa la forma en que observaba la vanguardia literaria; aunque menos rigurosa y sistemática que la de Octavio Paz, su visión está regida por unos parámetros sociológicos que lo aproximan a la tradición marxista de la crítica de la cultura. Ricardo Piglia entiende que la vanguardia disputa con el arte oficial un espacio cultural de representación que es necesario conquistar para ampliar los horizontes no solamente estéticos, sino económicos, sociales y políticos. Construyendo un arte que no se pone al servicio de los poderes políticos para su legitimación, el creador está cumpliendo con su labor intelectual y está abriendo la posibilidad de una subversión política, de una liberación de las relaciones de producción. La libertad creativa del artista se convierte en su bien máspreciado, ya que una obra personal reflejará una visión compleja de la sociedad y se elevará como discurso ideológico alternativo al modelo cultural imperante, que siempre se sirve de los mismos mecanismos y de las mismas técnicas narrativas para imponer su ideología de manera comprensible y homogénea.

En cierta manera, a ojos de Piglia, la ficción literaria se construye como una *desviación* del uso social del lenguaje para deslizar una verdad que el poder político pretende ocultar por todos los medios. La ficción es una modulación discursiva de la realidad social y que se construye en el lugar desde donde escribe el autor y que determina su visión. Así pues, se erige como un discurso ideológico que se opone radical, aunque subrepticamente, al discurso cultural institucionalizado por la clase dominante. Estas y otras cuestiones relativas a la formación marxista de Ricardo Piglia han sido objeto de estudio en “Hacia una lectura (pos)marxista de la *ficción* en Ricardo Piglia” (Urralburu, 2020), desde el que partimos para avanzar en el análisis de los mecanismos de la ficción en las narraciones de Ricardo Piglia y, en especial, de *La ciudad ausente* (1992). En ella, como veremos, los procedimientos del poder político y de la ficción literaria estarán expuestos con total desnudez, convirtiendo el texto en una auténtica propuesta poética de la narración. No solamente escenifica las tensiones políticas de la sociedad sometida, también muestra los procedimientos represivos e ideológicos del Estado para garantizar la conservación de las relaciones de producción cultural y, al mismo tiempo, pretende combatirlos con la identificación de una resistencia que se opone a dicha dominación. En nuestro análisis procedemos a desentrañar todos los interrogantes que surgen de su lectura.

Comenzaremos señalando que la crítica ha coincidido en indicar que la génesis de *La ciudad ausente* comenzó entre los años 1982 y 1985 (Reati, 2006: 129). Es posible que la concepción de la novela como proyecto unitario, con un sentido y una estructura concretas, surgiera por aquellos años. Sin embargo, partiendo de un estudio intrínsecamente literario y estético de la novela, si atendemos a su lenguaje y sus recursos, debemos aceptar que el modelo de escritura y de composición textual que ejercita Ricardo Piglia es poco convencional y, en consecuencia, requeriría marcos de interpretación más amplios y flexibles. Nuestra opinión es que si rastreamos determinados elementos de la novela podremos observar que, en realidad, muchos de ellos aparecen ya de manera desordenada en su obra e, incluso, en aspectos de la vida del autor anteriores a las fechas que señalamos: personajes, objetos enigmáticos, motivos literarios, reflexiones sobre la crítica o la historia literarias, parecen sufrir una “recontextualización” que impide aceptar un origen único (Orecchia, 2017: 198). Por ejemplo, que la novela plantee una relectura de la novela de James Joyce, *Finnegans Wake* (1939), podrían tener su origen, en parte, en el seminario que impartió Jacques Lacan sobre el *sinthome* en 1976 —al cual Piglia reconoció haber asistido (2017b: 18).

Este modo de escritura excede los parámetros de la intertextualidad y termina por crear un auténtico universo referencial dentro de la obra propia, además de la tradición literaria argentina y universal. Esto lo ha sabido observar Teresa Orecchia a propósito de cómo Piglia crea varios mitos de origen para sus relatos (2017). En el caso de la novela que nos ocupa, el autor ficcionalizó su origen mediante una imagen genética muy poderosa en el cuento “La mujer grabada”, incluido en *Formas breves* (1999). Con él daba a entender que la idea surgió a partir de que Rosa Malabia, “la Loca del Grabador”, le facilitara el acceso a una grabación perdida de Macedonio Fernández (Piglia, 2015e). ¿Cómo cambia nuestra lectura de la novela? Orecchia afirmará que busca una “alternancia entre lo autobiográfico verdadero/falso y lo puramente ficticio” (2017: 212) que reescribe varios temas narrativos típicamente piglianos: creación del mito macedoniano, despersonalización de la narración y aparición del discurso psicótico de la locura, que está estrechamente relacionado con la Clínica de la novela y la confluencia de los discursos de legitimación y deslegitimación política en la novela.

En nuestra opinión, queda mucho por decir sobre la génesis narrativa de estos textos, pues continúan la práctica oral, lo fragmentario y la tensión política que, según Piglia, caracteriza a la tradición argentina. Pero habría mucho más que añadir: que la transmisión en un objeto desfasado tecnológicamente define una circulación encubierta y descontextualizada de la literatura; y cómo la locura, excluida de la realidad social, pasa desapercibida pese a contar la verdad, que podría remitirnos al cuento “La loca y el relato del crimen” (1975). Sin duda, todas estas lecturas son viables y complementarias, pero lo más interesante del cuento “La mujer grabada” es que construye un mito fundacional de la escritura, un mito que no solamente es plausible biográficamente, sino que legitima toda la narración y transpone el viaje internarrativo de Junior en una experiencia pretendidamente “biográfica” del autor, y así sella un discurso cuya materialización social y política justifica la escritura. Su objetivo es realizar —volver real— lo que se cuenta en la novela, a pesar de que esta “forma breve” también forme parte de la ficción: nosotros aceptamos este juego entre lo verdadero, lo falso y la ficción, porque identificamos un fondo de verdad en la descripción pigliana de la sociedad dentro de la ficción.

Establecido así un marco teórico para la interpretación de *La ciudad ausente*, a continuación describiremos cuál será el funcionamiento interno de la novela: la circulación pública y subterránea de los discursos políticos y ficcionales dentro de la sociedad, y cómo existe entre ellos una pugna por la legitimación o la deslegitimación de la cultura dominante desde la vanguardia.

2. Ficción y hegemonía

“Hacia una lectura (pos)marxista de la *ficción* en Ricardo Piglia” tenía la finalidad de comprender cómo la ficción se introducía en la sociedad y cómo el poder político se servía de ella para institucionalizar su ideología, dotarla de parámetros objetivos de los que carecía (Urralburu, 2020). Una de las conclusiones a las que llegamos fue que no se puede abordar críticamente la obra literaria de Ricardo Piglia sin contemplar al mismo tiempo la dimensión política de su formación y, en concreto, cómo sus lecturas marxistas configuraron ideológicamente sus novelas. Siguiendo este razonamiento, encontramos de interés recuperar la conceptualización del Estado que realizó Louis Althusser en su libro *Ideología y aparatos ideológicos de estado* (1969), que en ese mismo año había sido traducido en Argentina como *La filosofía como arma de la revolución* y que había sido muy bien acogido entre los intelectuales de la neozquierda, a la cual pertenecía nuestro autor (Popovitch, 2014: 204-205). Ricardo Piglia fue cercano a este teórico francés y las semejanzas existentes entre su obra literaria y los postulados de la escuela althusseriana no pueden considerarse como meramente accidentales.

Louis Althusser establece una distinción entre los *aparatos de represión* del Estado (la Administración, la Policía, las Prisiones, etc.) y los *aparatos ideológicos* del Estado (la Religión, los Colegios, la Prensa, etc.). Ambas constituyen herramientas complementarias para salvaguardar las relaciones de dominación por una clase cultural sobre las demás; en el caso de las primeras mediante diversas formas de violencia material y en el caso de las segundas mediante una serie resortes de “violencia simbólica” que intenta programar los horizontes ideológicos permisibles dentro de la sociedad (Althusser, 1988). Los cuentos de Piglia presentan una transposición literal de la división entre los procedimientos estatales (Urralburu, 2020) y creemos que esta lectura podría ser igualmente aplicable a *La ciudad*

ausente, donde el Estado supone una constante amenaza para el sentido del lenguaje. En *Crítica y ficción* (1986), se referirá indirectamente a esta división cuando refiera que el Estado, para conservar su posición de poder, se sirve de mecanismos de coerción y de creencias, diciendo además que estas últimas funcionarían de una manera muy próxima a la ficción (2015b: 191). Pero, ¿cómo se presenta esta división en la novela? Muchos de los espacios que aparecen en ella pueden ser clasificados desde este marco teórico, pero antes son necesarias ciertas precisiones sobre la función de los aparatos ideológicos.

La función social de los aparatos ideológicos del Estado es la construcción de una legitimidad política que defina el horizonte ideológico de la sociedad y, como sabemos, la ideología es un marco de producción cultural que debe legitimarse desde un lenguaje que represente los valores culturales de la clase dominante. De modo que podríamos adelantar que la violencia simbólica ejercida por estos aparatos tiene por fin construir una *hegemonía* sobre las clases dominadas. Antonio Gramsci revolucionó el concepto cuando lo formuló como una de las estrategias que debía seguir la clase obrera; pensó que sería necesaria la construcción de un consenso entre las clases dominadas para conjurarlas en torno a un proyecto revolucionario común (Anderson, 2018b). La historia del concepto es muy amplia y sus aplicaciones múltiples, pero para comprender cómo se disputa la hegemonía política dentro de la novela de Ricardo Piglia partimos de las teorías del también argentino Ernesto Laclau² y de Chantal Mouffe.

¿Qué importancia tiene su libro *Hegemonía y estrategia socialista* (1985) en el campo de los estudios posmarxistas y cómo nos ayuda a comprender la ficción narrativa en Ricardo Piglia? En primera instancia, recordemos que la escuela althusseriana identifica los aparatos ideológicos como un complejo heterogéneo de instituciones que someten a una clase dominada —históricamente identificada con la clase obrera o proletariado. A esto se refiere Piglia cuando afirma que el Estado “concentra la narración pública” (2016: 61). Si el proletariado tomara el poder estatal mediante un proceso revolucionario, tendría capacidad para construir por sí mismo una *hegemonía* política y social. Pero, ¿qué ocurre cuando la sociedad capitalista se redistribuye desde una estratificación por “clases” hacia un modelo mucho más complejo y heterogéneo como la “masa”? Antonio Gramsci aún reconocía una preponderancia del proletariado dentro del proyecto revolucionario. Sin embargo, una de las propuestas de este libro consiste en señalar la escisión entre los conceptos de *clase* y de *masa*, para así flexibilizar la estrategia socialista y redefinir la hegemonía como una herramienta política capaz de articular la “multiplicidad de antagonismos y reivindicaciones” que desbordan la masa social (Laclau y Mouffe, 2010: 93).

Como es lógico, cuando Piglia emplea la palabra “hegemonía” en sus colaboraciones con las revistas marxistas *Literatura y sociedad* (1965) o *Los libros* (1969-1976), aún se mueve en un registro del término gramsciano³. Más modernas, las teorías de Laclau y Mouffe piensan la sociedad en términos de masificación y plantean la posibilidad de construir hegemonía más allá del marxismo tradicional. Es decir, que la estrategia socialista debe aspirar a la hegemonización de un discurso alternativo que aglutine diferentes sensibilidades. Ricardo Piglia, con una intuición política deslumbrante, entiende que la ficción de vanguardia se erige como contradiscurso de la ficción hegemónica del Estado. Pero en sus novelas no encontramos una representación clasista de la sociedad: sabe que la sociedad actual es mucho más compleja y que los instrumentos de dominación masiva ahora son otros. En *La ciudad ausente*, los discursos del Estado, como los de la máquina Elena, están en circulación gracias a la televisión, la radio, las grabaciones y, paradójicamente, también a través de secretos, rumores y fragmentos textuales. Se permite jugar, así, con la conflictividad hipermoderna entre la masa y el individuo.

Con estas reflexiones teóricas queremos demostrar que Piglia dispone en su novela dos caminos para la ficción: uno sería el de las ficciones del Estado que pretenden colonizar ideológicamente a la masa social para construir una hegemonía irrevocable en torno a la clase cultural dominante; el otro serían los múltiples discursos alternativos que circulan subterráneamente en la ciudad y que cuestionan constantemente la ideología oficial. Junior viajará por todos esos planos de la ficción como si se tratara de canales de televisión sobre los que discurren unos discursos y otros, en una pugna infinita por el sometimiento o la liberación de las masas. Se trata de un fenómeno básico de la sociedad, la colonización ideológica, por la cual se impone a través de una red de instituciones públicas y privadas un prisma ideológico que determina los modos de pensamiento de los sujetos. Lo que nos lleva a definir a *La ciudad ausente* como una novela que denuncia los modos de circulación de la *ideología*.

2.1. Prensa e ideología

Procedemos ahora a comentar algunos aspectos de los espacios más importantes de la novela. Empecemos, por ejemplo, por uno de los primeros espacios profesionales de la novela: las oficinas del diario *El Mundo*, donde Junior entrará a trabajar en la sección de “investigaciones especiales”. Recordemos que este periódico es el mismo que aparece en el cuento “La loca y el relato del crimen”, en *Nombre falso* (1975), donde se cuenta la historia de un asesinato cuyo enigma será resuelto con un método de investigación lingüística por Emilio Renzi, escritor en la sección de

² Ricardo Piglia (1941-2017) y Ernesto Laclau (1935-2014) colaboraron en distintos números de la revista *Los libros* (1969-1976). Sabemos que compartieron círculos intelectuales, además de una influencia althusseriana en lo político (Popovitch, 2014). Piglia reconoció haber leído a Laclau en el tercer volumen de sus diarios (2017c: 119).

³ Anderson (2018a) ha documentado cómo el término ha ido popularizándose progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. El hecho de que Piglia lo utilice ya en “Literatura y sociedad” (1965) y otros textos demuestra que durante la década de los 60 comenzaba a filtrarse la terminología gramsciana entre los intelectuales de la neozquierda argentina (Aricó, 1988: 190).

crítica literaria. En la novela será Renzi quien llevaría a Junior a “recorrer la redacción para que conociera a los otros prisioneros” (2015a: 10); esto no pasaría de una simple nota de humor si no fuera por el desenlace del cuento al que nos remitimos: cuando Renzi intente publicar la historia del crimen para demostrar la culpa del “gordo Almada”, el señor Luna, director del diario, lo amenazará con el despido, cumpliendo complacientemente con la investigación oficial de la policía. Juan Antúnez, a quien acusarían injustamente de cometer el crimen, denunciará que al asesino “lo protegen de arriba” (2015b: 86).

Estas son algunas de las conclusiones a las que llegamos en nuestro análisis del relato (Urralburu, 2020) y son aplicables a la novela al tratarse de la misma empresa; este periódico ya ha demostrado que cumple su función como resorte ideológico. Al mismo tiempo, es una “cárcel” para sus empleados porque los priva del derecho de documentar la verdad objetiva, como denunció Walter Benjamin, por no ser del interés de su audiencia (2018: 231). Cada referencia al diario para el que trabaja Junior estará dirigida a reforzar esta intuición de que sirve para la manipulación interesada del poder. Por ejemplo, cuando Fuyita asevere que “el diario debe mantener la reserva hasta que nosotros indiquemos el momento en que la información se debe publicar” (2015a: 61); cuando deba demostrar a la policía que no supone una amenaza: “hicieron una llamada al diario y enseguida lo dejaron libre” (2015a: 96); o cuando el protagonista decida no informar de su entrevista con Ana Lidia porque “prefería moverse libre mientras pudiera” (2015a: 102). Pero esta realidad se extiende a toda la prensa, especialmente la televisión: “habían unificado la hora en todo el mundo para coordinar las noticias del telediario de las ocho” (2015a: 72).

2.2. Clínica y percepción

La Clínica se describe en la novela como “siniestra”, “era una construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel”. Se repite la caracterización del espacio como una prisión, como en el caso del diario, pero esta con mayor precisión: “cada zona tenía su propio comando y su propio sistema de vigilancia. Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo” (2015a: 68). Todas estas descripciones justifican que la crítica haya proclamado por unanimidad que la novela de Ricardo Piglia describe una “ciudad panóptica” (Reati, 2006: 129). El Panóptico, según Michel Foucault, juega con una noción del poder homogénea que se sustenta en su condición de significante vacío sobre el que los individuos pueden volcar sus propias pulsiones, debido a que no pueden comprender las estructuras del poder que los vigila. Al mismo tiempo, afirma que “puede ser utilizado como máquina de hacer experiencias, de modificar el comportamiento, de encauzar o reducir la conducta de los individuos” (Foucault, 2003: 200-201). Foucault ya observó este modelo institucional en el ámbito clínico, donde los “locos” siguen un tratamiento para encauzarlos hacia una normalidad social o, directamente, evitar que intervengan en la sociedad.

Decir que los medios de comunicación de masas funcionan de manera similar a las cámaras de control y vigilancia de la clínica panóptica y que esta, en realidad, cumple la función de metáfora de la sociedad moderna no es una novedad. El propio escritor nos lo dice: “la Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver” (2015a: 69). Por otro lado, resulta más original la lectura que ha ofrecido María Antonieta Pereira sobre esta institución: “la clínica-prisión [...] se asemeja mucho a un *shopping-center*” (2001: 190). Sin duda, es un contraste extraño que en este edificio siniestro se ambiente el Carson Café, “un bar que tenía el aire de un local de los años cincuenta”, donde sucedían una serie de escenas ciertamente cercanas a las que podemos encontrar en un centro comercial, con “tensos turistas solitarios a la caza de placeres no señalados en las guías Michelin”, “mujeres [...] vistosas, con sus prótesis y sus ojos melancólicos” y demás (2015a: 70). Se trata, por tanto, de un espacio que muestra la apariencia de un centro comercial pero que se revela como espacio de carcelario. La Clínica, sin embargo, no es una metáfora directa del Estado, como opinan algunos críticos (Reati, 2006), sino uno de sus aparatos ideológicos que fortalecen las relaciones de dominación: es el sistema capitalista funcionando al máximo rendimiento.

Elena está describiendo, en su condición de “infiltrada”, un desajuste entre dos formas de observar la Clínica: de un lado, la sociedad panóptica que controla y dirige a una masa social alienada; del otro, la sociedad neoliberal que exagera el consumo y que pretende garantizar la libertad individual desde el libre mercado. Pero, ¿qué significación tiene tal ambivalencia? Una lectura superficial de la misma resolvería, simplemente, que el escritor está comparando ambos modelos de sociedad para realizar una crítica; nuestra intención es profundizar un poco más en nuestro análisis. Con este fin desplazamos nuestra atención sobre el tratamiento médico que aplica el doctor Arana: “consistía en convertir a los psicóticos en adictos” porque la única manera de normalizar el delirio era “construirle una dependencia extrema” (2015a: 66). En numerosas ocasiones, Ricardo Piglia recuerda una idea de William Burroughs que sostiene que la adicción es “la condensación de la economía capitalista” y que la droga es su “mercancía por excelencia” (2015c: 117). Esto podría justificarse fácilmente desde el panóptico benthamiano que, como hemos señalado, podría utilizarse para modificar el comportamiento de los individuos, pero la importancia de las drogas no solamente es la generación de una dependencia: también alimenta las alucinaciones de los pacientes y altera su percepción del mundo.

La percepción que tenemos de nuestra realidad define la idea que nos haremos de ella, de manera que si alteramos el orden de nuestras percepciones estamos interviniendo el modo en que accedemos al mundo y lo comprendemos. En este sentido, Paul Virilio emprendió una crítica de la historia de los avances científicos y técnicos que, puestos al servicio del poder, se convertían en una herramienta para consolidar las relaciones de dominación dentro de la sociedad. Uno de los ejemplos que plasma en su ensayo *La máquina de visión* (1989) es la progresiva instalación de

alumbrado público en las ciudades europeas, un invento que calificó de “espectáculo” para la “democratización de una iluminación hecha para engañar la vista de todos” (1998: 20). Su denuncia consiste en identificar este cambio, beneficioso para la seguridad de las calles, como un paso en el campo de la *industrialización de la no mirada* (1998: 94). Su diagnóstico concluía que nuestra percepción visual ha sido progresivamente mediatizada hasta que ha podido ser fácilmente dirigida hacia la manipulación de nuestra percepción de la realidad, por ejemplo, mediante la publicidad y el fomento del consumo. Esto nos lleva a recordar la insistencia con que se alude en *La ciudad ausente* a la iluminación urbana que día y noche subyuga cada escena: “eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas” (2015a: 12). No solo es un fenómeno panóptico, también es una forma de regular las relaciones de los sujetos con su entorno inmediato.

Las teorías de Paul Virilio constituirían otro camino posible para la interpretación del Estado mental, aquella institución que se anuncia en los últimos capítulos de la novela. Pero que este modelo sea tanto o más interesante que la interpretación panóptica se debe a que la narración plantea el conflicto social desde la comunicación televisiva y, en consecuencia, desde la percepción visual: “solo se filma y se transmite el pensar de la gente que voluntariamente se dispone a mirar lo que piensa. A eso lo llaman la programación televisiva del día, un mapa general del Estado mental” (2015a: 158). En resumen, que la generación de una dependencia con respecto del sistema clínico tiene por objetivo la imposición mental de un modelo ideológico y, para conseguir esto, existen varias estrategias que puede seguir el poder, entre ellas la alteración de la percepción: antes del Estado mental se produce el Estado perceptivo. La máquina Elena, aquel invento macedoniano que difunde narraciones en ocasiones delirantes, se contrapondría a esa otra máquina, la *máquina de visión viriliana*, dado que, lejos de mediatizar ideológicamente nuestra mirada lectora, se sirve de la vanguardia literaria para desautomatizarla, para liberarnos de los filtros ideológicos que regulan nuestra percepción.

2.3. Cultura y simulacro

Reparamos a continuación en el Museo donde se ubica la máquina narrativa de Macedonio. Si leemos las entradas de *Los diarios de Emilio Renzi* en relación a la década de los 60, podemos observar cómo ciertas reflexiones muy anteriores al texto sitúan esta institución entre los espacios culturales para la construcción de hegemonía: son “lugar y metáfora de la consagración o la legitimidad” (Piglia, 2017a: 185). Pero este marco no es suficiente para explicar el espacio museístico; estas notas aún son muy anteriores a la propia ideación de *La ciudad ausente* y habría que tener en cuenta otras perspectivas que completen mejor nuestro análisis.

Nos referimos ahora a las ideas de Jean Baudrillard, quien mejor ha descrito el funcionamiento del poder en la posmodernidad. En *Cultura y simulacro* (1978) partía de la alegoría metafísica que había planteado Jorge Luis Borges en su cuento “Del rigor en la ciencia” (1946), recogido en *El Hacedor* (1960). La fábula nos cuenta del excesivo perfeccionamiento de la Cartografía en un Imperio cuyo Mapa “tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1984: 847). Baudrillard afirmará que no hay una diferencia real entre el territorio y su representación abstracta, de manera que el mapa se presenta como una realidad anterior a su referente, a los accidentes geográficos. Este fenómeno recibe la denominación de “precesión del simulacro”. Baudrillard se sirve de esta lectura para sostener que, en realidad, el Imperio es el interesado en confundir sus propios límites con los límites de lo real —es decir, del territorio— porque esto implicaría dominar todos los niveles de producción simbólica. Es decir, dominar la forma en que los habitantes del Imperio representan ideológicamente la realidad.

El poder simularía extenderse y coincidir puntualmente con los límites de lo real, ocupando su lugar y anulando a su referente. ¿Con qué consecuencias? Si no hay un acceso directo a lo real no se puede construir la verdad objetiva y desaparecerían, así las categorías de lo “verdadero” y lo “falso”, lo “real” y lo “imaginario”, tan solo queda la vasta extensión sometida a las simulaciones del poder: lo *hiperreal* (Baudrillard, 2016). Lo que hace Baudrillard es otra denuncia de los mecanismos del poder en su intento por mediatizar nuestra experiencia de lo real, como lo hacía Paul Virilio desde la percepción. Por esa razón también podría ser aplicable a la dimensión de la Clínica, para explicar el desajuste perceptivo desde la imposición de una *hiperrealidad* tan saturada de referencias que nos impediría ver el vacío que hay tras ella.

La dimensión hiperreal del poder puede observarse, según Baudrillard, en el museo, pues se define como un espacio de escenificación donde los objetos se convierten en simulaciones: son significantes cuyo significado remite no tanto a una dimensión objetiva de la realidad como a un discurso simbólico de la misma. Remiten, entonces, a su propia condición de “objetos expuestos”. Es un espectáculo donde no importa tanto lo que la realidad dice de nosotros como lo que nosotros decimos de la realidad. Otra vez, los objetos se vacían de su significado para incrustarse en el discurso de lo *hiperreal*. Recuperando un aforismo de Guy Debord: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (2007: 38). Es decir, lo hiperreal es la farsa política que mediatiza nuestra relación con la realidad social. La ficción del poder solo se reproduce a sí misma porque detrás de ella solo se encuentra la “ausencia de lo real” (Baudrillard, 2016: 49).

A lo largo de la narración surgen distintos museos: *Finnegans Wake* está en una “caja de cristal negra” del Museo de la Novela (2015a: 134); un soldado japonés se expone en el Museo de la Segunda Guerra Mundial (2015a: 142); en el Museo Policial había una sala “dedicada a la vida del comisario Lugones, llamado igual que su padre, Leopoldo Lugones (hijo)” (2015a: 160); y, además de estos, la máquina Elena se encuentra dentro de un Museo cuya arquitectura era “circular, como el tiempo en la llanura” (2015a: 97). Digamos que esta exposición espectacular de

las producciones culturales hegemónicas —productos que refuerzan las relaciones de dominación, representada por las tendencias políticas de Leopoldo Lugones— cumplen una función de legitimación clara. Pero hay un detalle que no debemos pasar por alto: cuando Elena intente huir de la Clínica, acompañada del Tano, llegarán a un Museo cuyos pabellones “se extendían durante kilómetros con vitrinas que exhibían material del pasado”. Material que no es original, son falsificaciones: “vio una réplica del consultorio de Arana [...]. Vio una réplica del escenario iluminado con Molly Malone cantando con voz de gata el coro de *Ana Livia Plurabelle*” (2015a: 77). Igualmente, el *Finnegans Wake* “parece un modelo en miniatura del mundo” (2015a: 132).

Pero la réplica no solo es una cualidad del objeto museístico; el esquivo Russo afirmará que “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 solo de palabras” (2015a: 139). De hecho, Macedonio Fernández habría estado siempre interesado en “la historia de los autómatas (2015a: 115), su máquina “fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales” (2015a: 97). Así es como llegamos a la conclusión de que la réplica es cualidad de la *ficción* misma, pero de la ficción entendida como la producción de un discurso que refleja la totalidad del horizonte ideológico de su emisor. Bien sea el poder del Estado reproduciendo infinitamente su ideología para conservar su capacidad de dominación, o bien sea un humilde escritor, un periodista, un crítico literario, como Emilio Renzi, como Macedonio Fernández o como la máquina Elena. La ficción, como ya adelantamos, sirve para deslizarse *otra* verdad con respecto a la verdad ideológica del Estado (Urralburu, 2020).

¿Qué diferencia la ficción del poder de la ficción literaria? Por sorprendente que pueda parecer, la ficción política puede llegar mucho más lejos que la imaginación del escritor, o al menos eso considera Piglia en boca de Russo: “las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada, en eso no soy Richter” (2015a: 140). Efectivamente, la ficción absoluta es aquella que se construye sin referente, tras de la cual hay una ausencia. Esa es, en opinión de Baudrillard, la ficción de lo hiperreal y esta es la tragedia que, en definitiva, anuncia la novela; que el Estado termina por crearse sus propias ficciones delirantes y por ello construir un mundo hecho a medida del delirio:

Perón se lo creyó y cayó como un chorlito y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron. Un decorado maravilloso por el que Perón se paseaba mientras Richter, con un fuerte acento alemán, le explicaba sus planes enloquecidos de producir la fisión nuclear en frío (2015a: 140-141).

La genialidad de Ricardo Piglia no termina ahí; sabe cómo debe terminar la novela después de todo. Sabe que, si la ficción del poder no es sino eso, una ilusión de poder, una vez revelada su ausencia de verdad desaparece. Descubrir que tras la máscara no hay nada, un vacío, supone aceptar que la máscara tampoco existe, de modo que desaparece también. Esto es exactamente lo que pasa cuando Russo descubre el velo de lo simbólico dentro de la ficción. Cuando accedemos a la verdad de la narración y se nos revela la dimensión mental del Estado, esto es, su necesidad psicótica de hegemonía, entonces se derrumba junto con el enigma toda pretensión de hegemonía: el Estado se desvanece como simulacro, como representación de un poder que no tiene referente, como poder que perdura en tanto que no es cuestionado.

Por eso el Museo es clausurado y la máquina abandonada; se extiende ante nosotros el desierto de lo real: unas infraestructuras que no tienen sentido, caóticas y aisladas. Esa es la extrema soledad de la máquina Elena: “¿Y si no hubiera nadie? ¿Y si estuviera sola? Ya no viene nadie. Hace días y días que ya no viene nadie [...], me han abandonado [...]. La soledad es una enfermedad cerebral” (2015a: 156-157). Es un discurso sin interferencias, continuo, ininterrumpido, libre por fin de los manejos del Estado, pero que se revela como esencialmente trágico porque refleja un espíritu humano. La máquina Elena revisa el Archivo buscando, esperando, seleccionando, clasificando los cuentos y los recuerdos. Es trágica como lo son las experiencias humanas y muestra una realidad que se eleva por encima de todas las demás cosas, la esperanza de un encuentro real en un mundo donde las relaciones han dejado de serlo: “nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí” (2015a: 168). Como ha señalado Nora Catelli, es un claro homenaje a Molly Bloom y a Anna Livia Plurabelle (2003).

La “verdad” de Russo está inevitablemente vinculada al uso del lenguaje, puesto que el lenguaje es la expresión básica de la ideología. La Isla en *La ciudad ausente*, ese lugar imaginario en medio del río Paraná, tendría también una explicación política que requeriría por sí sola un trabajo considerable. Consideramos que no se trataría únicamente de una utopía lingüística, sino política, porque en ella la naturaleza de las relaciones sociales no está mediatizada por un poder hegemónico. Digamos que la hegemonía del poder tiene una cualidad, que es la homogeneidad —o la falsa homogeneidad— del proyecto comunitario; mientras que la disgregación absoluta del sentido, cuando este deja de estar dirigido por los poderes de dominación, tiene como consecuencia lógica la imposibilidad del entendimiento. Por eso esta utopía isleña posee una dimensión distópica, como ha señalado Efrén Giraldo (2019). El lenguaje es el canal de instrumentación de la ideología política —este un tema fundamental de la ficción distópica (Giraldo, 2019)—, por eso la desaparición de todo horizonte ideológico rompe la posibilidad del entendimiento lingüístico. La isla como utopía distópica nos demuestra que el vacío ideológico tras el lenguaje nunca debe quedar vacío, debe ser completado con un proyecto político nuevo. Este es el sentido marxista y revolucionario de la novela.

3. Conclusiones

A través de estas líneas ha quedado patente la dimensión política de *La ciudad ausente* desde una perspectiva sociológica y siguiendo algunas de las tendencias filosóficas y teóricas que acompañaron a la formación literaria de Ricardo Piglia y, sobre todo, la escritura de la novela. Concluimos que hay sobradas razones no solo para validar esta lectura sino, incluso, para sostener que el escritor observaba el funcionamiento de las relaciones de producción y del horizonte ideológico de la sociedad desde una perspectiva marxista. Era conocedor de la terminología y estaba familiarizado con los textos de Karl Marx, Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Louis Althusser o Mao Zedong, de quien fue ferviente partidario. De manera que no solo compartía una visión ideológica con estos autores, sino que también estaba en posición de ofrecer una mirada nueva y su interpretación particular de los procesos sociales de la segunda mitad del siglo xx.

Los escenarios más enigmáticos de la novela —el Diario, la Clínica, el Museo y otros— resultan así modos de representar instituciones propias de todo escenario social —la información pública, la atención psiquiátrica o el patrimonio cultural— que esconden un mecanismo perverso de dominación. El Estado como significante cargado de poder simbólico es quien maneja los hilos de una sociedad que, con unos procedimientos paranoicos, intenta que sus ciudadanos colaboren con su delirio. Por eso todos los personajes de la novela se mueven en la indefinida sombra de la conspiración: el poder es consciente de su propio vacío, de su propia insignificancia, por lo que está siempre amenazado y tiende a sospechar de todo y de todos: “la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad” (2015a: 142). Por contra, aquellos individuos que han conseguido escapar a esta estructura circular de la novela y de la sociedad, aquellos que han roto la lógica perversa de la hegemonía liberal, son los responsables de combatirla y de otorgar a la ciudadanía las herramientas necesarias para liberarse. Este es el sentido de la responsabilidad social del escritor que se manifiesta en la novela, según Russo: “nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (2015a: 142-143).

Las tramas narrativas que despliega *La ciudad ausente* configuran canales de comunicación social por donde discurren los discursos políticos: unos desde el poder hacia los individuos, otros creados por una resistencia para contrarrestar la hegemonía del poder: los escritores y sus ficciones.

Obras citadas

- Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988.
- Anderson, Perry, *La palabra H. Peripecias de la hegemonía*, Madrid, Akal, 2018a.
- Anderson, Perry, *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Madrid, Akal, 2018b.
- Aricó, José, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2016.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- Catelli, Nora, “Piglia plural y enigmático”. *El País* (17 de mayo de 2003), recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/05/17/babelia/1053129012_850215.html.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2007.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.
- Giraldo, Efrén, “‘La narración alivia la pesadilla de la historia’. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y la periferia de la distopía”, *Co-herencia* 16 (30) (2019), pp. 129-156.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Orecchia, Teresa, “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”, *Landa* 5 (2) (2017), pp. 197-228.
- Paz, Octavio, *La casa de la Presencia: Poesía e historia* (vol. I), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Pereira, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Piglia, Ricardo, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años de formación* (tomo I), Barcelona, Anagrama, 2017a.
- Piglia, Ricardo, *Los diarios de Emilio Renzi. Los días felices* (tomo II), Barcelona, Anagrama, 2017b.
- Piglia, Ricardo, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (tomo III), Barcelona, Anagrama, 2017c.
- Piglia, Ricardo, *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2016.
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2015a.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2015b.
- Piglia, Ricardo, *Antología personal*, Barcelona, Anagrama, 2015c.
- Piglia, Ricardo, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2015d.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2015e.
- Popovitch, Anna, “Althusserianism and the political culture of the Argentine new left”, *Latin America Research Review* 49 (1) (2014), pp. 203-222.

- Reati, Fernando, *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Subirats, Eduardo, *Las crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985.
- Urralburu, Marcelo, “Hacia una lectura (pos)marxista de la ficción en Ricardo Piglia”, *Confluencia* (36) (1) (2020), pp. 68-79.
- Virilio, Paul, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

