

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ROMANISTIKY

Obor: Španělská filologie

**Los elementos detectivescos en *La ciudad ausente* de
Ricardo Piglia**

(Bakalářská diplomová práce)

Autor práce: ALEŠ HURDÁLEK

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Nemrava, Ph. D.

OLOMOUC 2011

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně pod vedením Mgr. Daniela Nemravy, Ph.D. a uvedl jsem veškerou použitou literaturu.

V Olomouci, 2011

.....
Aleš Hurdálek

Děkuji panu Mgr. Danielu Nemravovi, Ph.D. za vedení této práce a všem,
kteří mě při jejím vytváření podporovali.

V Olomouci, 2011

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. La novela detectivesca	7
1.1 La novela detectivesca y su desarrollo hacia la vertiente «negra»	7
1.2 «El saqueo literario»	14
1.3 «La matización»	14
1.4 La violencia	18
2. La estructura formal de La ciudad ausente	23
3. El análisis de La ciudad ausente	25
3.1 La violencia del Estado	25
3.2 La ciudad y su ambiente	28
3.3 El papel del campo argentino	31
3.4 Los personajes	32
CONCLUSIÓN	40
BIBLIOGRAFÍA	41
Libros consultados	41
Consultas electrónicas	42
ANOTACE / ANNOTATION	44

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se centra en el uso de los elementos detectivescos en la novela *La ciudad ausente*, elaborados o derivados, en su aplicación en la susodicha obra, de una larga tradición de la novela detectivesca. Cabe mencionar unas puntualizaciones preliminares. Por lo primero, estamos lejos de considerar *La ciudad ausente* de una novela detectivesca pura y dura, ya que el texto mismo es mucho más complejo y variable, por no mencionar hasta cierta inaccesibilidad textual suya. Es muy común y corriente que los autores como Ricardo Piglia, al utilizar varios elementos de diferentes géneros (la novela criminal, la literatura de CF, etc.), siempre están mirando «más allá» de todos los géneros, no agotan su escritura en ninguna «jaula genérica», siempre intentan escribir «más».

La ciudad ausente es una novela que no respeta ningún registro tradicional. Las categorías de tiempo, espacio, la lengua y la personalidad dejan de funcionar en el universo de la obra, y a la vez desaparece la vigencia de la lógica causal. Al lector, acostumbrado a pensar de acuerdo con los registros negados, le resulta imposible «leer» la novela según la estrategia tradicional de la lectura. El texto llega a ser simplemente «ilegible» si no hacemos una profundización en el fondo de la estructura narrativa. Como consecuencia el lector se ve desprovisto de la libertad de «elegir» entre las interpretaciones posibles. A lo largo de la novela se repiten las mismas incertidumbres y las mismas dudas. En el primer capítulo se plantea la pregunta acerca de la identidad de Junior (si es un agente del Estado o no), y en el último capítulo se vuelve a plantear la misma pregunta. La novela pregunta, pero no ofrece respuestas claras.¹

Ricardo Piglia es el autor de *Respiración artificial* y *Ciudad ausente*, novelas que se caracterizaron por una escritura morosa y arriesgada y que fueron más aplaudidas por la crítica académica que por el lector medio al que el autor no hacía concesiones. La inquisición literaria e histórica y hasta la erudición filosófica, aunque manejadas, como en Borges, de manera irreverente, forman parte esencial de sus tramas.²

Tanto de esta condición textual, como de los elementos detectivescos presentes en la novela, sin ser esta la novela detectivesca a ultranza, tratará el presente trabajo. Por lo segundo, habrá que especificar el uso de estos elementos detectivescos en la «praxis textual» de esta novela pigliana, igual que la tradición que posibilitó la creación de estos elementos.

¹ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

² INZAURRALDE, Gabriel: *La ciudad violenta y su memoria. Novelas de violencia en el fin del siglo*, Proefschrift ter verkrijging van de graad de Doctor [en línea].

El trabajo ostenta, en lo primero, el carácter compilatorio, ya que sobre la temática existe un sinfín de textos y reflexiones. La aportación nuestra, en lo segundo, consistiría en la explotación y en la profundización de los elementos derivados de la tradición de la novela detectivesca en la tratada obra.

Desde el punto de vista metodológico, intentaremos confrontar las conclusiones y las observaciones incluidas en el material (libros, artículos) dedicado a la obra pigliana con nuestras observaciones generales acerca de la presencia, en la susodicha obra, de los elementos detectivescos.

1. La novela detectivesca

En una parte, no hace falta describir detalladamente la evolución de la novela detectivesca en el Río de la Plata, ya que esto no es el objetivo principal de este trabajo.³ En la otra, sí que sería necesaria una incursión a este frondoso terreno, si bien se tratase de una aproximación no tanto en lo material (entiéndese: la historia literaria), como en lo espiritual (entiéndese: la historia de las ideas). Hay, en nuestra opinión, dos actos fundadores en la escritura de Piglia, o dicho sea con más exactitud, en lo tocante a la escritura de sus obras «policíacas»:

- 1) la ruptura con la tradición literaria / genérica que supone el surgir de la así llamada «novela negra» y la utilización de esta por Piglia, ya que esta ruptura supone, a la vez, el surgir de una nueva estética de escribir las obras policíacas o detectivescas,
- 2) lo que Manuel Rud en su ensayo denomina «el saqueo literario» o «robar la biblioteca», un concepto, un modo de escribir que se deriva directamente de lo ocurrido en una muy estudiada escena que se puede encontrar en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.⁴

1.1 La novela detectivesca y su desarrollo hacia la vertiente «negra»

Tradicionalmente, dentro de la novela detectivesca suelen contrastar dos vertientes, dos polos genéricos, dos subgéneros:

- a) la novela «negra» («dura» o *hard boiled* en su denominación inglesa)
 - b) la novela de misterio (conocida también como «novela-enigma», novela clásica de detectives, *roman-problème* en francés o *whodunit* en inglés).
- Es de más observar que esta división es, como tantas en la historia de la literatura, relativamente inestable y que puede variar de forma considerable.

Ahora bien, ¿qué es la novela policíaca? El catedrático barcelonés David Roas la define con las siguientes palabras:

³Para saber más, véase: LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, BsAs: Ediciones Colihue, 1996.

⁴ RUD, Manuel: *Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, [en línea].

Una novela policíaca es una narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. Con esto quiero decir que la investigación es el elemento estructurador de todo relato policial, aunque su importancia puede variar en función de los objetivos de éste. Esa variación, además, ha marcado en buena medida la evolución de la literatura policíaca.⁵

Para determinar las diferencias entre la novela negra y la de misterio, podríamos utilizar aquella *función de los objetivos* antes mencionada. Esta bisectriz no es, por supuesto, la única posible. El mismo Roas, por ejemplo, trabaja con otros criterios: la polarización entre la pura evasión y «la implicación en el desciframiento de la realidad social»⁶, entre la lectura plácida y la lectura «documental» de una realidad social concreta, y a la vez, problemática, entre la lectura estética y la ética. Podríamos resumir con Calabrese:

Recordemos las clásicas demarcaciones territoriales en este campo, hechas en función de ciertas estructuras narrativas que distribuyen las tipologías del género, así la novela-problema; el policial de intriga o suspenso; el thriller o relato de acción y aventuras criminales y el policial negro, duro o hard-boiled. Tales categorías se fundan en características de la trama, los personajes, las situaciones y las remisiones al referente extratextual, lo social, pero hay consenso en agrupar estos relatos en dos grandes grupos: el policial clásico, de filiación inglesa y el negro, propio de los maestros norteamericanos del género.⁷

¿Cuáles son, pues, los principales rasgos de la novela de misterio?

En lo tocante al transcurrir argumental de la historia, «dicho tipo de novelas se centra única y exclusivamente en la resolución del problema (...).»⁸ En cuanto al personaje principal, al detective, éste es la encarnación de pura inteligencia, en palabras de Roas una «máquina de pensar», un frío calculador ante un crimen cruel y atroz. Los representantes emblemáticos de esta vertiente son Edgar Allan Poe con su C. Auguste Dupin y Artur Conan Doyle con Sherlock Holmes, su lugar de nacimiento es Europa (el norteamericano Poe ambienta sus tramas en París). Lafforgue con Rivera nos ofrecen la siguiente definición: «la novela-

⁵ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 55.

⁶ Ibid.

⁷ CALABRESE, Elisa: *Ficciones urbanas: La narrativa policial en la Argentina*, [en línea].

⁸ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 55.

problema, que supone el planteamiento y la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles, (...).»⁹

¿De qué manera se percibe el crimen en la novela de misterio?

La presencia y el sentido del crimen también permiten establecer diferencias entre diversos subgéneros policíacos. En la novela de detectives clásica, el crimen era fundamentalmente valorado como una ruptura del orden establecido y, como tal, debía ser castigado. Pero raramente los narradores se detienen en la exposición detallada de los actos violentos (dejando aparte a Poe; basta recordar la descripción del estado de los cadáveres en “Los asesinatos de la calle Morgue”) o en el análisis de la psicología criminal. En este tipo de narraciones policíacas el crimen interesa fundamentalmente como problema matemático.¹⁰

El crimen que se comete en la novela de misterio a pesar de ser «material» (de otra manera imposible), suele investigarse como un hecho casi abstracto, como un crucigrama artificial, haciendo gala de la excepcional inteligencia del investigador que nunca falla. Además:

Como dije antes, la valoración y el sentido del crimen es muy diferente en la novela de detectives clásica y en la novela negra. La primera nos ofrece un mundo tranquilizador, una visión optimista de la sociedad en la que el crimen no es más que una ruptura momentánea del orden establecido que siempre acaba siendo subsanada a las habilidades del detective de turno.¹¹

Hemos dejado, creemos, bien claros los elementos fundamentales de la novela de misterio. Ahora podemos abordar la problemática de la novela negra para hacer surgir así la enorme diferencia entre ambos (sub)géneros.

A diferencia de la novela de misterio el tono estético de la novela negra es totalmente distinto. Cánovas la define con las siguientes palabras: «Así pues, si damos con una obra que con el pretexto de una trama criminal ofrece una visión crítica de la sociedad contemporánea, con vocación realista y desde una perspectiva de izquierdas, estamos ante una novela negra.»¹²

Y prosigue:

⁹ LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, BsAs: Ediciones Colihue, 1996, pág. 83.

¹⁰ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 57.

¹¹ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, págs. 58-59.

¹² CÁNOVAS, Germán: *La novela negra mediterránea: Los placeres del desencanto*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 46.

Javier Coma definió la novela negra como una “ficción literaria que trasciende la narrativa policíaca de consumo para remontarse a superiores esferas de realismo, riqueza psicológica y crítica social.” Coma considera que la novela negra que surge en los años de la depresión americana no se caracteriza simplemente por un cambio de estilo respecto a la novela-enigma, heredera de los cuentos policíacos de Poe, sino por un cambio radical en la contemplación del fenómeno del crimen.¹³

El misterio, tan importante, como ya insinúa el mismo nombre del subgénero, en la novela de misterio, retrocede ahora al segundo plano. La novela negra «situó en primer plano el retrato crítico de la sociedad y la introspección psicológica (tanto en relación al detective como al criminal) (...).»¹⁴

Con la nueva y ampliada percepción de lo social y de lo humano se introducen, obviamente, nuevos temas a plasmar. Es, ante todo, la violencia que es muy característica para la estética de la novela negra. Una violencia que no sólo es personal, la de actuar de forma violenta a nivel de las relaciones humanas y que abarca tanto al criminal como al detective, sino también social, a nivel del Estado. Observa Roas al respecto:

No deja de ser significativo que en la época dorada de la novela policíaca clásica el único criminal verdaderamente siniestro que se deleitaba sádicamente en la violencia sea un oriental, Fu-Manchú, es decir, un individuo ajeno a la “civilización” europea, a las buenas maneras de los gentlemen del Imperio Británico y de sus colegas franceses.¹⁵

Igualmente cambia el detective. Moverse dentro de una sociedad salpicada por la violencia omnipresente requiere un diferente tipo de habilidades. La inteligencia calculadora, el puro raciocinio, capitula ante la fuerza física, ante el lenguaje urbano de los puños y pistolas, ante la lógica capitalista de dinero. Hemos dicho urbano, ya que es exactamente la gran urbe donde se mueve el detective. La urbe, la gran ciudad cobra suma importancia en la estética de la novela negra. De las grandes ciudades norteamericanas, de un Nueva York de la ley seca a las junglas urbanas de Sudamérica, como es el Buenos Aires del Proceso en *La ciudad ausente*, la novela negra forma un nuevo «fólclore» urbano.

¹³ Ibid.

¹⁴ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 55.

¹⁵ ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 58.

El mundo de referencia: las orga, palabra de la jerga por organizaciones, conforma una red amplia, que concretamente involucra el mundo de la política y las instituciones sociales del «orden», la policía y la gendarmería. Por su parte, los espacios urbanos de la ciudad son por lo general, «aguantaderos», oscuros agujeros donde esconderse y los amplios espacios rurales configuran la utopía de una vida bárbara, más afín con el deseo de regresar a los tiempos de los caudillos luchadores y violentos, que aparecen como imágenes límpidas en contraste con la abstracción de la red de poder que atraviesa la ciudad.¹⁶

Resumiendo: «La novela negra se funda en una estética realista, muy apegada al lenguaje cotidiano y a las costumbres. En la novela negra, en definitiva, se anda por las calles.»¹⁷

Ahora ni rastro de campiña inglesa o enigmas de cuartos cerrados. Además, por ser tan compleja, confundida y corrupta la red de las relaciones sociales que une a los protagonistas, ni el mismo detective a veces entiende la situación o su posición en ella, en el juego de los intereses ajenos. Es justamente acá donde fallaría la inteligencia positivista de un Dupin o de un Holmes.

Así, los “héroes” del policial duro (Philip Marlowe, Sam Spade, Frank Chambers, Lew Archer, etc.) parecen la clave de la redefinición de los sujetos invocados por la trama y, de este modo, los nuevos sujetos constituidos por marcas sociales distintivas, donde el dinero es un condimento central de las relaciones de causalidad y donde el misterio (constituyente narrativo central del policial clásico) es desalojado a manos de interés.¹⁸

El mismo Piglia, al reflexionar de la novela negra, dice lo siguiente:

En última instancia (pienso en Cosecha roja de Hammet, en El pequeño César de Burnett, en ¿Acaso no matan a los caballos? de McCoy) el único enigma que proponen-y nunca resuelven-las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas.¹⁹

Asimismo, el crimen también adquiere nuevos matices ya que:

El crimen deja entonces de ser algo excepcional, casi abstracto, para hacerse concreto y, sobre todo, cercano. Y conforme pasan los años, la novela negra

¹⁶ CALABRESE, Elisa: *Ficciones urbanas: La narrativa policial en la Argentina*, [en línea].

¹⁷ CÁNOVAS, Germán: *La novela negra mediterránea: Los placeres del desencanto*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 49.

¹⁸ RUD, Manuel: *Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, [en línea].

¹⁹ LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, BsAs: Ediciones Colihue, 1996, pág. 53.

se vuelve cada vez más violenta, como reflejo de la sociedad en la que se inscribe.²⁰

Además de la violencia generalizada del crimen que lo «acerque», se nota, a la vez, otra tendencia que lo «aleje»: la investigación se abre, en *La ciudad ausente*, con una voz, con un llamado telefónico. Mas esta voz como si no pidiese que se abriese dicha investigación:

La voz es sólo un llamado telefónico que no pide ayuda ni exige lealtades y tampoco denuncia un crimen concreto: nadie contrata al detective, no hay crimen individual desde el cual partir.²¹

La investigación registra los mundos paralelos en que todos parecen vivir, disimulando lo que son.²²

En esto Piglia sigue el modelo de la novela negra o lo que constituiría su interpretación de esta tradición: no interesa tanto el pasado del crimen sino el hecho de que la investigación desata inevitablemente otros crímenes en el presente y en el futuro del relato. La particularidad consiste en que en *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni siquiera a los criminales: alguien, algunos, ya lo han hecho. Él sólo quiere detener a los que, a su vez, quieren detener la máquina que genera relatos, que genera la memoria.²³

Siguiendo la lógica del crimen (o sea, de su «investigación»), tampoco las huellas dispersadas en *La ciudad ausente* sirven de gran ayuda:

La foto ya no sirve como punto de apoyo de la investigación, como no sirven los nombres, ni las adjudicaciones de sexo, ni siquiera las filiaciones: todos pueden ser todas, padre e hijo, hija o mujer.²⁴

Cambian también las modalidades de un delito y se amplía el campo de los problemas a retratar:

Asimismo, el género negro ha sabido progresar e impregnarse de los nuevos temas sociales que reflejan los diversos mecanismos del poder, de la explotación, de la violencia. El inicial retrato del mundo del gangsterismo, la Mafia, las drogas, el crimen en sus diversas modalidades, se ha ido completando con la inclusión de asuntos como la inmigración (y el racismo que genera), los delitos informáticos, la globalización y sus miserias, etc. Un retrato cada vez más fiel y detallado y, al mismo tiempo, más comprometido.²⁵

²⁰ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, BsAs: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 53.

²¹ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, BsAs: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 53.

²² Ibid.

²³ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, BsAs: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 54-55.

²⁴ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, BsAs: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 55.

²⁵ Coordinado por David ROJAS: *El continente criminal: La novela negra europea de hoy*, en Quimera: Revista de literatura, N° 259-260, pág. 12.

Además, se genera cierta “hibridación” del género negro. El caso argentino trataremos más adelante:

Pero la narrativa policíaca ha sabido también evolucionar no sólo en lo temático sino en lo formal, apostando por la hibridación, por la ruptura de fronteras, que ha conducido a la combinación de los registros específicos del género con, por ejemplo, la ciencia ficción (J.G.Ballard) o lo fantástico (Thierry Jonquet).²⁶

¿Cuál es, en general, la aportación argentina (o, por la extensión, sudamericana) al género negro? Ya con las observaciones de Borges acerca de la novela criminal se introducen rupturas para con la tradición:

El juego, la mezcla, el desvío, son siempre practicados sobre los elementos consagrados por el canon. De este modo, Borges se instala en el género policial para producir una poética que se enfrenta a las dominantes literarias de su época.²⁷

Parece indiscutible que la literatura rioplatense aporta exactamente aquellas cualidades ya mencionadas. Además de estas, podríamos también incluir la parodia, el collage y el palimpsesto.

Realizar un estudio de la novela policial producida en los años ochenta / noventa en la Argentina, implica desbordar los límites del canon que sólo permite observar aquellos elementos que lo tipifican y encasillan dentro del modelo formal establecido para el género. El carácter complejo que han adquirido las producciones literarias policiales en este período obligan a considerar estas discursividades desde otras perspectivas, además de aquellas que posibilitan reconocer un texto como policial.²⁸

Cabe señalar que en la América Latina la novela negra se desarrolla con cierto retraso respecto al resto del mundo europeo o norteamericano.

La ausencia de grandes obras policíacas tiene su explicación por causas políticas o, más concretamente, gubernamentales. Entre ellas, los fuertes nexos feudales y las claras implicaciones dictatoriales en Latinoamérica, que impidieron el desarrollo de una narrativa con visos de ser crítica respecto a lo establecido o que pudiese mostrar, a través del recurso argumental del delito, la violencia imperante en unas sociedades férreamente ordenadas y controladas. Todo esto conllevó, inevitablemente, la aparición de una policía represora y violenta en sus acciones, muy distinta de las que fue surgiendo en los países donde la novela policíaca y negra gozaba de grna popularidad, en los que las fuerzas policiales eran miradas sin recelo alguno por la ciudadanía.²⁹

²⁶ Ibid.

²⁷ BARDOZA, Martha: *Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno*, [en línea].

²⁸ Ibid.

²⁹ ESCRIBÁ, Álex Martín y Sánchez Javier ZAPATERO: *Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II*, [en línea].

1.2 «El saqueo literario»

El concepto del «saqueo literario» o «robar la biblioteca», lo acuña, aludiendo al famoso autor argentino Roberto Arlt, Manuel Rud en su ensayo. Este concepto tiene la doble partida de nacimiento:

- 1) la matización de la básica concepción borgiana sobre el escritor argentino y la tradición literaria,
- 2) lo que podría denominarse «la tradición violenta» de la literatura argentina.

1.3 «La matización»

A grandes rasgos, la concepción borgiana consiste en que el escritor argentino es toda la tradición, es decir, toda la tradición mundial literaria. Y que tiene sumo derecho a ella, a su uso, al producir sus obras de arte.³⁰

Dice Rud al respecto:

Pero es especialmente posible relevar en ciertas zonas de la ensayística de Borges relacionadas con las indagaciones sobre distintos aspectos de literatura argentina, donde se entiende claramente la potencia de el gesto de colocación de Walsh; se trata aquí de un formato de lectura de tradiciones universales, que bien puede aplicarse al modo en que el género policial se manifiesta fuera de su ‘centro de origen’. Esto es, el ‘delito’ donde se soporta la literatura argentina, el ‘crimen productivo’ de la apropiación.³¹

Ahora bien, en contraste con la “apropiación” he acá el otro modelo a seguir. En su lúcido ensayo dice Rud:

(...) en *El juguete rabioso*, novela de Roberto Arlt publicada en 1926, en donde no podemos situar todavía una relación suficientemente estrecha con las pautas definitorias de lo policial (aunque la novela ponga en foco con fluida concentración otra variedad de literatura popular, como la novela de aventuras), surge el gesto de ‘asalto literario’, en el ámbito de la materialidad más desnuda, provocando otro modo de la apropiación (podríamos decir incluso un modo casi opuesto a la opción intelectual): aquella escena tan estudiada de la novela, en la que Silvio Astier y sus socios saquean una biblioteca escolar, parece la instancia en que una literatura que se indaga a si misma, a partir de un delito. Si Borges entendía la apropiación de los artificios y el empleo de la racionalidad detectivesca universal como un medio de activar el orden de la ‘ficción nacional’, se pone aquí en escena las condiciones de lectura y producción, instancia paradigmática de desorden, en tanto crimen per se: se roban textos, y a la vez, el poder leer; Como ‘se escribe de donde se lee’, cuestión evidente en la producción arltiana, el robo

³⁰ Para saber más, véase a BORGES, Jorge Luis: *El escritor argentino y la tradición*, [en línea].

³¹ RUD, Manuel: *Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, [en línea].

constituye, entonces, la única instancia posible de una escritura propia, siendo en su forma y en su relación con la serie literaria, inevitablemente inapropiada.³²

Si bien los otros críticos no perciben tal «ruptura», siempre hay en ellos presente la «resignificación» del género, es decir, la otra modalidad que surge de un acto fundante:

Este posicionamiento teórico, entonces, parte de la constitución del género en la cultura nacional, a partir de la literatura de Jorge Luis Borges. En sus manos, el policial, además de ser una herramienta teórica en la lucha con el realismo hegemónico hacia la década del treinta en la Argentina, imperante en la novelística de Manuel Gálvez (...). Por otra parte, en éste, como en otros casos, la escritura borgeana promueve un uso del género con propósitos a veces distantes del que era propio de su origen. Este sesgo de desplazamiento genérico, en fuga hacia otros territorios de sentido, constituye una línea perdurable en nuestra literatura, pues es frecuente que el policial se resignifique; como ejemplo, basta recordar ciertos títulos cuya fecha de publicación indica un contexto de producción preciso, correspondiente a la última y más feroz dictadura militar, donde la narración alegoriza situaciones de paranoia, persecución y peligro inminente. Son ejemplares en este sentido, *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia o dos novelas de José Pablo Feinman: *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), para nombrar sólo algunas muy conocidas.³³

Podríamos incluir, sin dudas, *La ciudad ausente*.

Un modelo, pues, de Ricardo Piglia ya que:

La escena de saqueo literario antes señalada, pareciera bordarse en un gesto fundacional con la vertiente del policial negro en la Argentina (...)³⁴

Este nuevo movimiento, desjerarquizador de discursos y ‘degenerador’ de la relación entre delito y ficción, será practicado (entre otros) por Juan C. Martini y Ricardo Piglia, a partir de un modelo explícito que ya habíamos señalado: la matriz del ‘estilo criminal’, aquel original modo de la apropiación que había fundado en la década del 20 Roberto Arlt.³⁵

Pero quien más definitivamente parece hacer una reescritura sagaz y original del ‘crimen altiano’ es Ricardo Piglia. Explícito reconocimiento al ‘precursor’, su ‘Homenaje a Roberto Arlt’ parece usar el método policial como modo de rastrear el origen de la materialidad ficcional: Como en la biblioteca asaltada y en el acto incendiario de la librería en *El juguete rabioso*, el delito es textual, la materia del crimen es la propia práctica literaria: (...)³⁶

³² Ibid.

³³ CALABRESE, Elisa: *Casos policiales: Una genealogía del enigma en la Argentina*, [en línea].

³⁴ RUD, Manuel: *Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, [en línea].

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

No se trata de, pues, de una «apropiación» racional (entiéndese: el orden, aun cuando puede producirse un «fallo» dentro del orden como en *La muerta y la brújula*), sino de un «robo» (entiéndese: un caos). El acto creativo es criminal en sí y además, este acto es capaz de fundar una nueva tradición creativa.

Si, para hacerse, la literatura precisa establecer a cada paso su diferencia, eso la torna necesariamente autorreflexiva y crítica: ella trae en sí misma el virus del texto ensayístico, las historias de otras lecturas, el murmullo de voces refrenadas y el gusto por la polémica, que es tan neobarroco y tan posmoderno. En una clásica re-versión del simulacro, la literatura se deja fascinar por el ensayo y sobrevive por medio de recursos extraídos de éste, como ocurre en toda la obra de Ricardo Piglia.³⁷

Una perspectiva hipertextual de la ficción remite a la elección borgeana de los precursores en que la trama de los textos estimula lecturas retroactivas, proliferación de identidades, pérdida de la propiedad autoral y de la referencialidad.³⁸

El espíritu de sospecha del policial funciona como estímulo para que el relato se bifurque: en esto, la estética de Piglia se distancia de la de Borges. Borges nunca disfrutó de la violencia controlada de la novela negra y sí vio en el relato policial clásico de tradición inglesa un recordatorio para nuestro tiempo “de la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias”. No hay orden ni regularidad en tiempo de catástrofes y así lo entendieron Hammet, Chandler, Piglia.³⁹

Otro de los rasgos típicos del «robo literario» en *La ciudad ausente* es la proliferación de las alusiones literarias y su modo de circulación / distribución, es decir, el modo de narrarlas / integrarlas al texto. Los libros o sus respectivos autores se citan de forma poco ortodoxa. Aparecen como graffiti, aparecen reestructurados por sus variaciones y mutaciones o en contextos inesperados.

El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y graffiti. «El lenguaje mata», leyó Junior. «Viva Lucía Joyce».⁴⁰

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.⁴¹

Los comentarios del Finnegans definen la tradición ideológica de la isla. El libro es como un mapa y la historia se transforma según el recorrido

³⁷ PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea].

³⁸ PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea].

³⁹ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 57.

⁴⁰ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 21.

⁴¹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 41.

que se elija. Las interpretaciones se multiplican y el Finnegans cambia como cambia el mundo y nadie imagina que la vida del libro se pueda detener.⁴²

Piglia no duda recurrir incluso a la tradición literaria argentina:

Sólo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen. Raskólnikov, me dijo, Erdosain, el Dandy Scharlach.⁴³

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. En la Argentina, el primer viaje en ferrocarril de la novela está por supuesto en Cambaceres.⁴⁴

Macedonio contaba esa historia con melancolía, pero también con sarcasmo, porque le parecía un buen ejemplo de la literatura policial de su enemigo privado, el poeta Leopoldo Lugones. Éste es el primer caso de un poeta que ha tenido un hijo policía, son comunes los ejemplos de policías que han tenido hijos poetas, decía Macedonio, pero el caso contrario es rarísimo.⁴⁵

Como si el crear, el escribir, fuese al mismo tiempo «robar», buscar la información clandestina (falsa, apócrifa) por lugares clandestinos.

Junior pensó que había estado internada y no captaba las referencias, como si viviera en otra realidad. Pero quería verla, no tenía muchas alternativas. Había andado por los sótanos del Mercado del Plata, había buscado información en los cementerios de noticias, había hecho transas en los bares del Bajo donde vendían documentos falsos, relatos apócrifos, primeras ediciones de las primeras historias. Su pieza estaba llena de papeles, anotaciones, textos pegados en las paredes, diagramas. Grabaciones. Buscaba orientarse en esa trama fracturada, entender por qué querían desactivarla.⁴⁶

Concluye así Cristina Iglesia:

En *La ciudad ausente*, Piglia propone a la narración misma como castigo o resistencia. La novela negra, en verdad, de qué modo el texto, su escritura, su hipotética escucha, su lectura es lo que servirá como condena o salvación, según se mire desde los culpables o los inocentes del relato.⁴⁷

La realidad, parafraseando a Piglia, será siempre criminal mientras permanezca igual a sí misma: en el orden histórico sus agentes seguirán luchando, unos por perpetrar el genocidio, otros por detenerlo. Siempre habrá alguien, del otro lado, que espere y quiera saber cómo sigue el relato. En la capacidad obstinada del relato que fluye incesantemente, como un río, vibrará una forma sutil y perversa del castigo.⁴⁸

⁴² PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 133.

⁴³ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 159.

⁴⁴ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 47.

⁴⁵ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 162-163.

⁴⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 86.

⁴⁷ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 61.

⁴⁸ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 62.

1.4. *La violencia*

En este apartado dedicaremos una breve mirada al tema de la violencia y a su presentación en la literatura argentina, o dicho sea con más exactitud, en unas obras selectas.

La literatura argentina empieza con una violación”, dice David Viñas en su *Literatura argentina y realidad política*, pero salvo en *El matadero*, la literatura antirrosista, tan pródiga en degüellos, se vuelve pacata a la hora de poner en escena la otra variedad del terror rosista: la violación anal. Echeverría poner el tema sobra la mesa, y lo hace con un salvajismo y explicitud que no volverán a repetirse, en nuestra literatura, hasta bien entrado el siglo XX.⁴⁹

Con el surgir de *El matadero* aparece simultáneamente (y lógicamente, habría que añadir) uno de los grandes temas de las letras argentinas: el tema de la violencia vinculada a la realidad política.

Un texto fundante no lo es, necesariamente, para siempre. La tradición se construye hacia atrás, desde el presente al pasado, y cuando nuestro presente cambie, *El matadero* podrá dejar de ocupar el lugar esencial que todavía es suyo. Pero por el momento, las patotas de La Triple A y la dictadura, que realizaron en la práctica la síntesis dialéctica del matadero de Bustos Domecq y el de Lamborghini, atacando con igual fervor a los intelectuales cargados de libros y a los proletarios cargados de panfletos, no han hecho más que confirmar la pertinencia del relato de Echeverría, el modo horrible en que nuestra peor realidad se empeña en copiar a nuestra mejor ficción.⁵⁰

Carlos Gamerro en su ensayo hace comparación de *El matadero* con *La fiesta del monstruo* de Bustos Domecq (el seudónimo de Bioy Casares y de Borges) y con *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini siendo todos estos textos cargados de alguna manera de violencia (si bien ésta cambia considerablemente según el texto).

Ahora bien, hay dos violencias en *El matadero*, la primera opera a nivel textual, la otra influye el contenido de la obra. La violencia textual, en lo primero, consiste en lo híbrido que es el texto en lo tocante a lo genérico: ¿romanticismo?, ¿realismo?, ¿naturalismo?. He acá el legado de Echeverría: unos cien años después, los lectores de José Pablo Feinmann se van a preguntar de qué género sea su obra *El cadáver imposible* (y, hay que destacarlo, igualmente cargada de extrema violencia en su contenido). Lo mismo ocurrirá con Piglia.

⁴⁹ GAMERRO, Carlos: *En nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁵⁰ GAMERRO, Carlos: *En nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

En lo segundo, la violencia textual de la obra de Echeverría subyace en el comportamiento (más precisamente en el comportamiento lingüístico) de los personajes (el yo narrador, el joven violado y, al final, asesinado, la «fauna» humana del matadero):

A diferencia de *La cautiva*, donde todos, el poeta, los indios, el caudillo gaucho y su china hablan como si hubieran pasado la tarde leyendo a Lamartine, en *El matadero* hay tres voces claramente diferenciadas: la voz en primera persona del narrador, irónica, ácida y que no renuncia a la inteligencia aun en los momentos de mayor indignación: el habla criolla “baja” de los matarifes, (...); y el lenguaje engolado y artificioso del joven unitario.⁵¹

Y más adelante sostiene: «El lenguaje del matadero violando al lenguaje del salón: de este parto nace nuestra literatura de ficción.»⁵²

En este sentido, el comportamiento lingüístico más sintomático en la obra es el habla del joven (unitario), si bien él aparece en el relato relativamente tarde. Su discurso se caracteriza por el rebuscamiento retórico de los románticos tardíos (en lo literario, en lo político). Hasta juega con las palabras: «La librea es para vosotros esclavos, no para los hombres libres.»⁵³

Al final de las cuentas ya no exclama nada, estando la mordaza en su boca, es decir, ¿un gesto simbólico de Echeverría repetido más adelante por Lamborghini en *El niño proletario* donde la víctima jamás habla?

Estamos con Gamerro:

Y es aquí donde el texto de Echeverría despliega su mayor perversidad: el maniqueísmo político y moral se convierte en ambigüedad estética: como lectores-puramente como lectores-estamos ciento por ciento con los mazorqueros y llegamos a desear que castiguen al unitario por hablar de manera tan afectada y artificial.⁵⁴

Ahora bien, parece que sea la barbarie la que maneja el cuento, la que parece más seductora, la que parece ofrecer más posibilidades estéticas:

La dicotomía preñada de ambivalencias que atraviesa *El matadero* culmina en el Borges de “El sur” y el “Poema conjetural”: la Argentina civilizada y europea puede ser cívicamente deseable pero es estéticamente impotente y no nos ofrece una identidad diferenciada; la identidad y la potencia de la literatura argentina están en la barbarie –o más bien, en la voz de la barbarie imitada por los civilizados.⁵⁵

⁵¹ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁵² GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁵³ ECHEVERRÍA, Esteban: *El matadero*, [en línea]

⁵⁴ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁵⁵ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

Por la primera vez, la chusma arrabalesca habla (y actúa), por la primera vez tiene voz, por la primera vez seduce al escritor «parisiense». Y por la primera vez se abre en la literatura argentina el abismo «sadiano» (si concientemente o no, es acá irrelevante). En una palabra: otro papel fundador de Echverría.

Borges, por excelente escritor e «inventor-imitador» que sea, en *La fiesta del monstruo* no llega a imitar la estética echeverristica (el guiño a Echeverría, al lector culto, es indiscutible), no consigue aquella ambigüedad estética a pesar de que la voz de la supuesta barbarie peronista domina a lo largo de todo el relato (salvo los peronistas, nadie habla más), su relato resulta plano y artificioso. La violencia literaria de los peronistas parece un kitsch. Comparemos la situación histórica (Echeverría / Rosas y Domecq / Perón):

Se huele a la lengua de intencionalidad: se nos quiere convencer de que los muchachos peronistas eran como los mazorqueros, bárbaros hostiles a la ilustración y la cultura y, en una doble operación simultánea, que Perón era Rosas y era Hitler... Ni los autores (Borges, Bioy Casares) estaban (por suerte) en peligro de muerte cuando escribían este cuento, ni el cuento mismo estaba amenazado por el peronismo. (...) *La fiesta del monstruo* es un cuento gorila que dice mucho sobre el gorilismo y muy poco sobre el peronismo.⁵⁶

Más acertada resulta la aproximación a Echeverría (o sea, a la estética, al espíritu de *El matadero*) en el breve cuento de Osvaldo Lamborghini *El niño proletario*. Este cuento sobresale en dos sentidos: por lo primero, se invierte la tradicional dualidad barbarie / cultura. Más adelante veremos como la usará Ricardo Piglia. Ahora vaya la paradoja: «(...), la barbarie ha sido ejercida más y mejor por la burguesía sobre el proletariado, por la civilización sobre los salvajes, que viceversa.»⁵⁷

Por lo segundo, el yo narrador asume directa y explícitamente la posición del Mal (que para el Echeverría de *El matadero* había después de todo permanecido cerrada).

Germán Rozenmacher (1936-1971), y he acá su retrato «ideológico» según palabras de Álvaro Abós,:

Sobre Rozenmacher las demandas eran intensas, porque no era indiferente lo que hiciera o escribiera. De allí las asperezas que lo golpearon. Por judío, incomodaba a algunos peronistas que al sionista. Por peronista, incomodaba

⁵⁶ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁵⁷ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

ciertos judíos. Por defender a los palestinos, fue tachado de traidor. Por peronista, defraudaba a la izquierda y era insoportable para la derecha. Por revolucionario, para los amantes del orden.⁵⁸

publica en 1962 su colección de cuentos *Cabecita negra* (titulada así según el cuento homónimo). El cuento *Cabecita negra* podría incorporarse, según nuestro parecer, a la tradición de la «violencia» en la literatura argentina, tradición que se remonta hasta el siglo XIX. En el cuento de Rozenmacher podemos dar con todos los elementos que constituyen la tradición de la violencia (o sea, de Echeverría a Lamborghini): la oposición (o las oposiciones) entre civilización/barbarie, entre chusma / burguesía, entre violencia / cultura, etc. Es más, en el trasfondo cuentístico se deja traslucir la tensión social/política / institucional: «En este país donde uno aprovecha cualquier oportunidad para joder a los demás y pasarla bien a costillas ajenas había que tener mucho cuidado para conservar la dignidad. Si uno se descuidaba lo llevaban por delante, lo aplastaban como a una cucaracha.»⁵⁹ o «Pasaban cosas muy extrañas en los últimos tiempos. Ni siquiera en la policía se podía confiar. No. A la comisaría no.»⁶⁰

En este caso, el yo narrador es neutral, objetivo. Se altera la tercera persona del singular («*El señor Lanari no podía dormir*») con el soliloquio (del mismo Lanari). El agente «morocho» (es decir, de baja calaña) también tiene su voz. Otra vez se juega de la civilización / barbarie. Una vez tomada la casa, en pura locura, Lanari quiere llevar al agente a ¡conocer la biblioteca! (Llama acá mucho la atención la reaparición del tema bibliotecario). Se quiebra su pequeño mundillo burgués: el auto, la casa, la ferretería de la Avenida de Mayo... Si bien podía Lanardi suscitar nuestras simpatías (de todos modos, querría donar sus cien pesos a la negra borracha), el final del cuento es más que elocuente:

Algo había sido violado. “La chusma”, dijo para tranquilizarse, “hay que aplastarlos, aplastarlos”, dijo para tranquilizarse. “La fuerza pública”, dijo, “tenemos toda la fuerza pública y el ejército”, dijo para tranquilizarse. Sintió que odiaba. Y de pronto el señor Lanari supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada. De nada.⁶¹

Para dar la palabra a Piglia:

⁵⁸ CRESPO, Marcelo: *Germán Rozenmacher: escritor, periodista, dramaturgo*, [en línea].

⁵⁹ ROZENMACHER, Germán: *Cabecita negra*, [en línea].

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

El primer anarquista argentino fue un gaucho oriundo de la frontera con Entre Ríos. (...) Ese gaucho se llamaba Juan Arias y recorrió a caballo las estancias predicando la Idea hasta que lo asesinaron unos matones del Partido Autonomista Nacional. Lo apretaron contra el atrio de una iglesia un domingo de elecciones y lo mataron a cuchilladas, porque él decía que el voto cantado era una estafa a los humillados del campo y a los tristes.⁶²

La finada mi madre me había contado ya de un paisano al que lo fusilaron en una plaza, atado a un poste, con una escopeta. Nunca se pudo olvidar del hombre, que era bajito y extranjero, porque en los altoparlantes del pueblo seguían pasando la música y la publicidad como si nada, mientras lo mataban.⁶³

Para concluir: «*El matadero* es, aún hoy, un texto subversivo: basta cambiar los nombres *Federación* o *unitario* para aplicarlo a la Argentina de hace muy pocas décadas o a la situación latinoamericana en general»⁶⁴

Además, ambas narraciones coinciden en su ambientación: «La grabación» recoge el relato entrecortado y a veces incoherente de un personaje que comienza refiriéndose al «primer anarquista argentino» para terminar centrándose en el relato del descubrimiento en la pampa de fosas comunes, «el mapa del infierno», concluye el relato. «El gaucho invisible» cuenta la historia del «tape Burgos», un aprendiz de gaucho ninguneado por el resto de compañeros de su tropa hasta que un día consigue hacerles gracia mediante un juego sádico consistente en hacer sufrir a un ternero que está a punto de ahogarse. Ambos relatos mencionan lugares comunes (Entre Ríos), comparten también el mismo idiolecto gauchesco y, sobre todo, reflejan, de modo distinto, la omnipresencia de la violencia como fuerza que rige la vida.⁶⁵

En cierto sentido, el texto de Piglia es igual de subversivo como el de *El matadero*. Más adelante veremos como utiliza Piglia, en *La ciudad ausente*, el gran tema argentino de la violencia.

⁶² PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 31-32.

⁶³ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 32.

⁶⁴ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

⁶⁵ GANCEDO, Mesa Daniel: *Extraños semejantes: El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pág. 341.

2. La estructura formal de *La ciudad ausente*

La novela se divide, según el propio índice del libro, en cuatro capítulos: *El encuentro*, *El museo*, *Pájaros mecánicos*, *En la orilla*. Sin embargo, al cada capítulo, excepto al cuatro, se intercalan varios «subcapítulos» (así *La grabación* en *El encuentro*, *El gaucho invisible*, *Una mujer*, *Primer amor*, *La nena*, *Los nudos blancos* en *El museo*, *La isla* en *Pájaros mecánicos*). Como constata Cselik Ágnes:

En la novela titulada *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se trenzan por lo menos tres historias: en primer lugar, la de Junior, un periodista que, a la vez que investiga la aparición en la ciudad de una serie de grabaciones producidas por una máquina ubicada en un museo, va descubriendo su identidad; en segundo lugar, la del origen de la propia máquina, invento ideado por Macedonio Fernández y llevado a cabo por un ingeniero, Emil Russo; en tercer lugar, la historia política argentina durante la dictadura militar, justo después de la guerra de las Malvinas.⁶⁶

El minucioso análisis de la estructura formal de *La ciudad ausente* ofrece, en su obra, Mesa Gancedo.⁶⁷

⁶⁶ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

⁶⁷ La descripción de la estructura externa de la novela puede presentarse como un «plano» de acceso a la citada «máquina del relato». La materia se halla regida por un principio que podría calificarse de «fragmentación heterónoma». Fijándonos en los marcadores tradicionales inscritos en la superficie del texto (partes, capítulos, blancos) aparece lo siguiente: el texto se divide en cuatro partes numeradas (en romanas) y tituladas respectivamente: I) «El encuentro» (pp. 9-39); II) «El museo» (43-85); III) «Pájaros mecánicos» (89-141); y IV) «En la orilla» (145-178). El trabajo de fragmentación múltiple se incrementa al considerar la organización de cada una de esas partes y, al tiempo, empieza a manifestarse su disposición heterónoma: tres de las partes (I, III y IV) aparecen divididas en un número distinto de capítulos (2, 3 y 2, respectivamente), sin título en ningún caso y señalados simplemente con un número arábigo al inicio de cada capítulo. La parte II no incluye subdivisión en capítulos, lo que no implica que se trate de un texto seguido, ni mucho menos, puesto que incluye el mayor número de relatos intercalados atribuidos a la máquina protagonista (cinco), señalados por un blanco y un título exento y, a veces, por otros índices de transición (del tipo «fue así» etc.).

A la fragmentación en capítulos (en las partes afectadas) se superpone, además, otra fragmentación más ambigua respecto al nivel en que sucede la cesura, puesto que cada una de las tres partes afectadas termina con un relato exento atribuido a la máquina, pero también con características de inserción distintas: todos implican un cambio de página, pero dos de ellos llevan, además, título (I: «La grabación»; III: «La isla»); el tercero de esos relatos de clausura (que además da fin a la novela) carece de título y es el único en el que se escucha directamente la voz de la máquina hablando en primera persona. La ubicación e inserción de esos relatos no permite decidir si se encuentran en un nivel de subordinación respecto al capítulo numerado que los precede o si, por el contrario, el régimen de organización es otro, paratáctico (por señalarlo gráficamente: 1+2+relato / [1+2]+relato / 1+[2+relato]).

Todas estas precisiones son importantes para intentar comprender una hipótesis común en las lecturas de la novela: que se trata de una «máquina de sentido». Una organización diferente implicaría un modo diferente de funcionamiento.

(GANCEDO, Mesa Daniel: *Extraños semejantes: El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pág. 327-328)

Una de las funciones de la compleja estructura de la novela es, en nuestra opinión, la de mantener en vilo al lector, la de potenciar, en la mayor medida posible, el suspenso. Esta estrategia literaria es muy común y corriente en las novelas detectivescas, sea estas de la vertiente clásica o negra. He acá otro elemento fundamental que *La ciudad ausente* comparte con la novela detectivesca.

Además, la jungla textual refleja la complejidad de las relaciones sociales, sea a nivel personal (la relación persona / persona), sea a nivel estatal (la relación persona / Estado). Si los temas principales del libro son la soledad, el abandono, la pérdida y el terror, sean estos también muy relevantes para el modo de tejer la materia textual que estructura a la dicha obra, haciendola de cierto modo «deprimente» (en el sentido de la expectación de la lectura) e inaccesible como son, en general, los temas incluidos.

3. El análisis de *La ciudad ausente*

Ahora bien, ¿cuáles son, entonces, los elementos derivados de la estética de la novela negra que encuentran su uso en la obra de Piglia? A continuación, vamos mencionando y analizando ciertos temas o motivos que aparecen en *La ciudad ausente* al igual que, con mucha frecuencia, en las novelas negras. Tenemos, sin embargo, siempre muy presente que el *La ciudad ausente* es mucho más complejo y rico en temas y registros estéticos. Siendo así, nos vemos en la obligación de dejar aparte unos temas no relevantes para nuestro trabajo.

«Como se ve de la complicitad de todo tipo de resumen, estamos ante una novela que ya desde el principio nos brinda historias e ideas paralelas.»⁶⁸

Estos temas, este sinfín de historias e ideas paralelas, que no tienen nada que ver con la *práxis* de la novela negra dejamos, debido al principal objetivo de este trabajo, aparte.

3.1 *La violencia del Estado*

El papel de un Estado deteriorado y, a la vez, represivo, es fundamental. Habría, además, añadir que Piglia retrata un Estado sudamericano, el argentino: es decir, un Estado tradicionalmente débil e inestable, si se compara con los Estados tradicionales europeos o con los EE.UU., el que, dejando aparte su presumida europeización, sufrió en su agitada historia, igualmente como el resto de los Estados sudamericanos, la desenfrenada violencia política y social. Es más: la implantación de las políticas y doctrinas económicas ideadas y lideradas por los Estados europeos siempre se ve fracasada al vincularse con la débil base institucional/económica/social de los Estados de América Latina.

La crisis del Estado moderno argentino se pone abiertamente de manifiesto durante la década del noventa. (...) A su vez, la lógica del consumo, el individualismo y el mercado se extendieron a otros ámbitos que sobrepasaban el económico, transformándose así en el discurso rector de la vida cotidiana. Sin embargo, este fenómeno no apareció de la nada en la Argentina. Por el contrario, había comenzado, en el plano económico, por el plan de liberalización de los mercados financieros y destrucción de la industria nacional puesto en marcha por la dictadura y, en el plano social y cultural, primero por el discurso totalizador y monolítico de la dictadura, y

⁶⁸ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

luego por las interpretaciones tranquilizadoras que sobre ese período se habían hecho durante la época alfonsinista.⁶⁹

Después de un fracaso de las doctrinas políticas (sean estas de derecha, sean de izquierda) y al fracasar igualmente la, así llamada, tercer vía (en el caso de la Argentina la del peronismo), el panorama político parezca quedar reservado para un Estado dictatorial, violento y represivo. ¿En qué consiste, exactamente, el papel represivo del Estado en *La ciudad ausente*?

El Estado niega los verdaderos acontecimientos, evita la circulación de las informaciones para poder manipular a los ciudadanos. El poder totalitario necesita gente obediente e ignorante, castiga, controla y amenaza a todos los que quieren saber lo que ocurre en realidad.⁷⁰

En el fondo del mensaje de la novela está la política, que a la vez es la que más llama la atención. Se trata de la situación política concreta de la Argentina en el transcurso de la guerra de las Malvinas, y después, durante la época de la dictadura militar.⁷¹

La dictadura crea un mundo basado en las mentiras y en el miedo. Crea instituciones de represión: la cárcel, la clínica psiquiátrica; tiene su Servicio de Inteligencia, controla, vigila continuamente a sus propios ciudadanos.⁷²

La novela *La ciudad ausente* habla de todos los poderes totalitarios del mundo.⁷³

Dice Piglia (recurriendo al personaje de un gángster coreano) muy sarcásticamente:

El poder político es siempre criminal -dijo Fuyita-. El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se filtran en el pensamiento de las bases.⁷⁴

La resistencia al control absoluto subyace en la complejidad de la obra.⁷⁵

La violencia estatal no se limita exclusivamente a la Argentina, sino reina en todo el mundo.

⁶⁹ JACOVKIS, Natalia: *La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache*, de Juan Martini, [en línea].

⁷⁰ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 63.

⁷⁵ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

Cuando era estudiante y vivía en La Plata, me ganaba la vida enseñando español a los derechistas checos, polacos y croatas a los que el avance de la historia estaba expulsando de sus territorios. En general vivían en un viejo barrio de Berisso llamado El Imperio Austro-Húngaro, donde desde finales del siglo XIX se habían ido asentando los inmigrantes del centro de Europa.⁷⁶

Era marxista e integró el círculo Petöfi y sobrevivió a los nazis, pero se escapó en 1956 cuando entraron los tanques rusos en Hungría, porque no pudo soportar que lo masacraran aquellos en quienes había depositado su esperanza.⁷⁷

(...), y empezó a contar la historia del ingeniero Richter, un físico alemán que había venido escapando de los nazis al comienzo de la guerra y que trabajó en los planos y en la programación de la máquina y que se dedicó a los negocios y montó un complejo industrial especializado en el agro, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, que lo llevó a la ruina.⁷⁸

Había tenido una grave enfermedad y había dejado de fingir que era europeo y desde el momento en que se había naturalizado todos lo tomaban por un austriaco, húngaro alemán que fingía ser argentino y lo hacían pasar por un físico nazi escondido en el Tigre, un ayudante de Von Braun, un discípulo de Heidelberg.⁷⁹

Como se ve, la Argentina dejó de ser un país receptor de perseguidos políticos para convertirse en un país de la persecución. La reacción al poder opresivo no tardará en llegar:

Había que 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 de convicción y de sentido del deber reproducido, en otra escala, por los ejecutivos y los obreros y los técnicos japoneses que viven esa misma ficción y a quienes todos presentan como los representantes ejemplares del hombre moderno. El modelo japonés del suicida feudal, con su cortesía paranoica y su con formismo zen, era para Macedonio el enemigo central. Ellos construyen aparatos electrónicos y personalidades electrónicas y ficciones electrónicas y en todos los Estados del mundo hay un cerebro japonés que da las órdenes. La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado.⁸⁰

(...) crearon una máquina de defensa femenina, (...) cuenta lo que el Estado prefiere ignorar para no tener que hablar de ello, y [la máquina] habla de la muerte, de la desesperación, del dolor, de la soledad. (...) Frente a las mentiras del Estado, la máquina crea literatura femenina, es decir, crea literatura oral, que circula en varias versiones y con diferentes vías de distribución por toda la Argentina.⁸¹

⁷⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 15.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 61-62.

⁷⁹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 139.

⁸⁰ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 142-143.

⁸¹ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, [en línea].

3.2 *La ciudad y su ambiente*

Como ya hemos mencionado, la ciudad, la gran urbe cobra mucha relevancia en las novelas negras, para ser el «crisol» de todos los males de la sociedad. La visión de Piglia nos ofrece una ciudad sitiada, vigilada:

En la ciudad las calles están vacías, las patrullas controlan, aunque sea inútil, y la vida se queda relegada a los pasos subterráneos de la Avenida 9 de Julio, aunque al final de la novela estos locales están abandonados también (p.186). El Museo está cerrado, vigilado, prisionero en este control absoluto, y en las clínicas psiquiátricas torturan a los internados para conseguir más información. La gente-Macedonio, Junior, etc.-vive en alojamientos transitorios, en piezas de hotel. No hay hogares que puedan ser escenarios de la vida familiar pacífica y equilibrada, y los lugares de trabajo que aparecen, siempre son variantes de una prisión.⁸²

Es bien conocida y estudiada la tradicional dicotomía de Sarmiento entre la civilización y la barbarie que atraviesa, hasta nuestros días, buena parte de la literatura argentina y, por extensión, buena parte de la vida intelectual argentina. En el caso de Piglia, esta dicotomía no vale más. Tanto la ciudad (es decir, la civilización), como el campo (es decir, la barbarie) son la única expresión, forman la única voz, la de la barbarie total y absoluta.

La ciudad es un espacio dominado por matones al servicio de grupos de poder, la violencia es lo que domina, y por ello el género policial se convierte en una forma de dar cuenta de un espacio híbrido, cuyo significado está dado por las actividades de sus ocupantes y donde las líneas de demarcación entre las instituciones encargadas del orden y la criminalidad están totalmente borradas.⁸³

En la novela domina la alucinación, el delirio, y el estado esquizofrénico que también tiene sus huellas en el lenguaje utilizado.⁸⁴

En la calle los autos iban y venían. «Vigilan siempre, aunque sea inútil, » pensó Junior. El cielo estaba gris; a las cuatro menos diez el helicóptero de la Presidencia pasó por sobre la Avenida hacia el río. Junior miró la hora y se metió en el subte. (...) Parejas tomadas de la mano, vigilando por el espejo del vidrio. Los morochos. Los peronios, como decía Renzi.⁸⁵

⁸² CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

⁸³ JACOVKIS, Natalia: *La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache*, de Juan Martini, [en línea].

⁸⁴ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

⁸⁵ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 18.

La marcha era suave, empezaba a anochecer y toda la ciudad estaba iluminada. Se puso los walkman. Sonaba Crime and the City Solution. En el techo de algunos edificios, los reflectores barrían el cielo con un haz azul.⁸⁶

Llama mucho la atención la mención de la banda australiana *Crime and the City Solution*, ya que se trata de una banda roquera con la estética “sucia”. Es más: aparte de tratarse de una banda sonora perfecta para una ciudad desolada, una ciudad de paranoia urbana, es uno de los guiños literarios de Piglia al lector letrado:

Il tono medio delle canzoni era quello di un blues solenne e austero. Dall'atmosfera fatale e apocalittica di Rose Blue a quella sinistra e tribale di Coal Train, da quella rarefatta e tenebrosa di Stolen And Stealing a quella elettrica e grintosa di Five Stone Walls, dalla melodrammatica e trascicante Trouble Come This Morning alla dimessa e spettrale Wailing Wall, l'impressione è che il complesso tenti di fondare un lied da camera per piccolo ensemble rock. La dote suprema del nuovo genere è la capacità di costruire un'agghiacciante tensione drammatica attraverso l'alternarsi di accompagnamenti apparentemente free form ma in realtà sempre dotati di una straordinaria forza di coesione e sempre propulsi da cadenze inquietanti. È uno dei più grandi, e autentici, dischi di blues moderno.⁸⁷

Además:

In 1990, Crime returned to the studio one final time to record Paradise Discotheque, a record built around Bonney's ambitious four-part suite "The Last Dictator," a song cycle inspired by the downfall of Romanian warlord Nicolae Ceaucescu. After contributing "The Adversary" to the soundtrack of Wenders' Until the End of the World, Crime & the City Solution disbanded; while Harvey rejoined former Birthday Party mate Nick Cave in the Bad Seeds, Bonney began work on his 1992 solo debut, Forever.⁸⁸

Otra conexión directa con la represión política.

Junior se recostó en el asiento. En el reloj del Museo eran las tres de la tarde. Abrió el sobre. El relato se llamaba Los nudos blancos. Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle. La luz que brilla como un flash sobre las caras lívidas de los inocentes en la foto de los prontuarios policiales.⁸⁹

La ciudad ausente, (...), a partir de su título ya indica que su tema será la pérdida. En un momento en que los centros urbanos se constituyen como espacios lagunares y atópicos, sus habitantes se tornan ciudadanos cyborg y transitan por avenidas y metros como cuerpos mecánicos que precisan ansiosamente cruzar espacios, idiomas y algún afecto en un tiempo esquizofrénico y vacío.⁹⁰

⁸⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 29-30

⁸⁷ SCARUFFI, Piero: *Crime and The City Solution*, [en línea].

⁸⁸ ANKENY, Jason: *Crime & the City Solution*, [en línea].

⁸⁹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 65.

⁹⁰ PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea].

En el mundo contemporáneo, la función ordenadora de la ciudad se está muriendo. La agonía del espacio urbano se vincula a los más diversos problemas: superpoblación, precariedad de servicios, violencia social, avería de los sistemas de comunicación y transporte, entre otros.⁹¹

Un centro urbano internamente sitiado y desvaneciente, lugar del exilio del ciudadano, es el tema de *La ciudad ausente*.⁹²

Ahora bien, la ciudad moderna se convirtió en un espacio donde es casi imposible sobrevivir y mucho menos vivir. La descripción del dicho hecho es otro aporte indiscutible de la novela negra.

⁹¹ Ibid.

⁹² PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea].

3.3 *El papel del campo argentino*

Si bien a la luz de la dicotomía de Sarmiento, la cual ya hemos mencionado anteriormente, el campo resulta una zona generadora de la barbarie o de la oscuridad intelectual y espiritual, siempre han existido en el imaginario literario argentino otros conceptos e ideas que salven al papel benefactor y vigorizante del campo argentino. La literatura gauchesca podría, por ejemplo, servir de buen ejemplo de la exaltación de la vida campesina. Ahora bien, el campo argentino en *La ciudad ausente* pierde por completo los tonos bucólicos conocidos de la producción literaria gauchesca.

En el campo encontramos la réplica del Museo de la ciudad, los dos museos se contemplan como los pueblos de Azul y Bolívar. En el campo la tierra está llena de pozos, que son tumbas, de miles de indios asesinados, y de hombres y mujeres atados, desnudos, matados a tiros, mientras sonaba música en los altavoces de las furgonetas. En el campo tampoco hay hogares para vivir.⁹³

También el campo se ve invadido por diferentes olas de violencia: una de ellas es la estatal, la que usa el campo, desde la posición del poder político, como un espacio para dar tumba, invisible y clandestinamente, a los muertos, a los presos políticos, a los que murieron al ser torturados en los centros clandestinos de detención. Esta práctica parece tener una larga tradición, basta recordar las campañas contra los indios. La otra ola se relaciona con la decadencia social: la droga entra a los espacios donde antes nunca había, aprovechándose de la debilidad de una sociedad mutilada socialmente.

—Es lindo el campo —dijo Junior—. Podés criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas.

—Pero qué decís, degenerado. ¿Estás enfermo? ¿Por qué te raparon? ¿Sos ruso? Una vez vi una cinta con un ruso que llevaba la cabeza hecha una bocha, como vos. ¿Tenés tiña? ¿Sos del campo?⁹⁴

—Sí— dijo ella—. Lo que yo digo. En el campo no duermo. Para donde una mira hay droga y basura.⁹⁵

—«Endomorfina», es científico, nene, me lo explicaron en la clínica. Es un calmante que hace el propio cuerpo. Si vos tomás heroína, el cuerpo no hace más endomorfina. Stop. Por eso cuando la dejás te duele todo, porque no te alcanza la endomorfina. En mi caso, creo que hizo de más y las cosas no me duelen tanto. Por eso tomo, yo. Alcohol. En la provincia hay mucha heroína,

⁹³ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

⁹⁴ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 24.

⁹⁵ Ibid.

en el campo, por el valle, todo el mundo consigue, andan con los sulkys, los chacareros italianos la llevan escondida en las botas.⁹⁶

—Cómo no se puede dejar, sos loco, te tenés que ir a un lugar donde no hay, que no se puede conseguir aunque te ueras. Me fui del pueblo que te la venden hasta en los kioscos de chicle y vine a la Capital y me encerré en un baño tres días.⁹⁷

Concluye así la crítica Cristina Iglesia:

Así, el horror del genocidio se escribe con tintes casi bucólicos: el contraste brutal entre la búsqueda de un ternero atrapado en un pozo y la visión de decenas de cadáveres en el mismo momento en que se intenta salvar al animal es lo que produce la posibilidad misma de la narración.⁹⁸

Sin embargo, el campo todavía brinda cierta posibilidad de refugio, de resistencia. Páramojicamente, en un juego de ideas, ahora es la barbarie que podría salvar la civilización:

—Ahá— dijo Ana—. Muchos se están escapando al campo. Ya no el sur, el valle, sino la pampa misma. Levantan una tapera y siembran, se conectan por radio. Se mueven de un lado a otro. Andan con esos autos destartados, tienen receptores de onda corta. Difícil encontrar a un tipo que se esconde en la llanura pelada. Los viejos crotos hacían eso. Anarquistas, filósofos, místicos, cuando vino la mano dura, se largaron a la vía, linyeras-dijo después-, Macedonio anduvo también por esos campos.⁹⁹

3.4 *Los personajes*

Otros de los rasgos típicos de la novela negra es el endurecimiento de las relaciones sociales. Esta actitud es muy bien comprensible: dentro de un mundo hostil e inhóspito no hay lugar para las emociones como serían el amor verdadero o la amistad pura. La decadencia a nivel estatal se refleja también a nivel personal.

No hay relaciones interpersonales: no hay amistad, la “amistad” del doctor Ríos a Russo le costó la vida. Tampoco hay amor: hombres y mujeres son incapaces de acercarse, de salir de su aislamiento (Junior-la mujer en el Majestic, Julia Gandini, Ana Lidia, etc.) o si nace el amor, obligatoriamente tiene que romperse por la desesperación del hombre o de la mujer, por la ausencia del ser querido: (Primer amor, Junior-su esposa, Macedonio-Elena, Russo-Carola Lugo, Nolan-la máquina).¹⁰⁰

He acá, en el diálogo siguiente, quintaesenciado, con ciertos toques paródicos, lo básico de la estética de la novela negra: la fuerza física (lo

⁹⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 26.

⁹⁷ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 27.

⁹⁸ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 55.

⁹⁹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 105

¹⁰⁰ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

paródico consistiría, en nuestro parecer, en que no se presiona físicamente al recepcionista sino a su gato), el poder del dinero, la soledad de un hombre perdido en una ciudad moderna, la ironía y lo rápido que suelen ser los diálogos:

Junior se inclinó sobre el animal, que respiraba con una especie de temblor, y le pasó la mano por el lomo. -Está nervioso, ¿ve? Se da cuenta de todo, no le gusta el olor del tabaco, ¿siente cómo respira? Junior dio otra pitada y tiró el cigarillo por el hueco del ascensor. -Soy Junir- dijo-. Necesito ver a Fuyita. -¿Y? -preguntó el viejo con su sonrisa recelosa. -¿Sabé si está? -¿El señor Fuyita? No sé decirle. Hable con el administrador. -Lindo gato -dijo Junior, y agarró al gato del lomo con un gesto rápido. Lo apretó contra la madera y el animal gritó aterrorizado. -¿Qué hace? -dijo el viejo, y se protegió la cara con una mano. -Un número -dijo Junior-. Trabajo en el circo. El viejo se había replegado contra la pared y miraba a Junior como si quisiera hipnotizarlo. Los ojos eran dos huevitos de codorniz en la cara arrugada. -Lo único que tengo en la vida es este animal -rogó el viejo-, no me lo lastime. Junior soltó el gato, que dio un salto y se alejó maullando como un bebé. Después sacó un papel de mil pesos doblado al medio. -Necesito el número de la pieza. El viejo trató de sonreír, pero estaba tan nervioso que le asomó la punta de la lengua. Una iguana, pensó Junior. Se acercó al billete y se lo metió en el bolsillo de arriba de la chaqueta con un gesto furtivo. -Dos veintitrés. Pieza dos veintitrés. (...) ¹⁰¹

Otro ejemplo de la corrupción reinante hasta en el seno de la misma institución (en este caso, la policía): «No pudo ver a Julia y sólo le permitieron dejarle cigarillos y un poco de plata, aunque estaba seguro de que se la iba a robar el mismo guardia que se la recibió.» ¹⁰²

No existe la familia, la madre abandona a su marido y a sus hijos (la madre y la esposa de Junior, Una mujer), y el padre cuando se queda solo prefiere alejarse de los hijos (Macedonio). ¹⁰³

Claro que no hay relaciones interpersonales, si no hay personalidades tampoco. El lector no llega a conocer a los personajes de la novela, porque no tienen características propias, o si las tienen, carecen de importancia: Una mujer, La nena. ¹⁰⁴

Una ciudad paranoica, la pobla la gama de los personajes que va de «particulares» por «raros» a «paranoicos».

Ya al inicio del libro, Piglia nos ofrece una característica de su principal personaje:

Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses. ¹⁰⁵

¹⁰¹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 20.

¹⁰² PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 96.

¹⁰³ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

¹⁰⁴ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

¹⁰⁵ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 9.

La condición de ser *hijo de ingleses* lo aleja a Junior del mundo que debería compartir, de cierta manera, con otros habitantes, con otros argentinos. Además, lo de *vivir en hoteles* comprueba una vez más el distanciamiento social, si al concepto de un hotel contrapondríamos el de un hogar. Un hotel no es, obviamente, un lugar para una vida familiar.

Era un gángster y era un filósofo. La tradición oriental, pensó Junior, artes marciales y budismo zen. Llevaba luto por el emperador y deja encerrada a la muchacha en un hotel como si fuera un gato.¹⁰⁶

Por el momento no quería pensar en él. Sin embargo, en todos lados le parecía que las letras formaban la palabra «Reyes». El señor Reyes, un traficante y un gángster y un profesor de literatura inglesa.¹⁰⁷

Para no ver cerró los ojos y empezó a revisar lo que sabía sobre médico. Arana, Raúl. Ph. D. Psiquiatra. Discípulo de Carl Jung. Estudios en Alemania y en Suiza. El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema. Venía de dictar un seminario en el MIT sobre «Hypochondria and Phantasies of Pregnancy».¹⁰⁸

Pensó en el Tano, venía escapando de Rosario, decía que era del ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo, un grupo de guerrilla urbana y rural, de ideología socialista, seguidores de la así llamada "senda guevarista". La nota es nuestra.*), pero ya no existía el ERP y se lo imaginó entrando y saliendo de las clínicas de desintoxicación, perdido en una realidad virtual, refugiado en las pensiones clandestinas y volviendo a caer, eludiendo los controles, viviendo en los subtes. Él era un rebelde y ella era la heroína, la Mata-Hari, un agente doble, la confidente de los desesperados.¹⁰⁹

La chica era muy atractiva pero distante, y se desprendía de ella un aire de pasividad, casi de indiferencia. Como si no hubiera nada en el mundo que tuviera importancia. Apática. O tal vez asustada, pensó Junior. Rara y bellísima, con la remerita de Mickey Mouse y los jeans gastados.¹¹⁰

Como se desprende de las cinco citas anteriores, la humanidad, reflejando así su ambiente (sea político, sea interpersonal), sufre un enorme desequilibrio.

El encuentro es riesgoso, porque el cuerpo joven lleno de cicatrices de torturas produce emoción, pero el discurso automático produce distanciamiento. En el encuentro Junior pone doblemente en juego su cuerpo: la policía puede llegar en cualquier momento -y de hecho llega-; la relación puede resultar incestuosa. Su hija ausente es para él tan neutra, peligrosa y desconocida como esta mujer.¹¹¹

¹⁰⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 63.

¹⁰⁷ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 74.

¹⁰⁸ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 67.

¹⁰⁹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 71.

¹¹⁰ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 90.

¹¹¹ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 58.

En otros casos es la función la que predomina sobre el hombre: el ingeniero, el escitor, el periodista detective, etc.¹¹²

Es muy importante que Junior sea un periodista (además, trabaja en el periódico *El Mundo!*, otro guiño al lector de Piglia). No es, entonces, un profesional, un policía de oficio. Se mueve más bien por el afán de saber, por la motivación de registrar lo que pasó verdaderamente, que por cualquier otra cosa. En definitiva, su modo de actuar es solitario, no pertenece a ninguna institución estatal oficial. Sólo él es capaz de entender la información que le llega, además, de forma clandestina y, a veces, parcial o fragmentaria. Y es él mismo quien se mueve en la clandestinidad ya que no cuenta con ningún respaldo oficial. En su caso no existe ni un rastro de un juego intelectual (como sería el caso de don Isidro Parodi de Borges), ya que es él mismo que pone su piel, que visita a los lugares más clandestinos (y peligrosos) de una ciudad, identificable como Buenos Aires, una ciudad presa del terror estatal. Dice Gamerro en su ensayo al respecto:

Se han sugerido que uno de los problemas es la ausencia de detectives privados en la Argentina. (...) Detectives privados hay, lo que no hay son detectives privados íntegros y honestos, desvinculados, y menos aún opuestos, al poder político y policial, a la manera del Marlowe de Chandler. Un Marlowe, para nuestra realidad, es tan exótico o imposible como un Sherlock Holmes o una Miss Marple; y de ser posible, terminaría flotando boca abajo en el Riachuelo a la mitad del primer capítulo. (...) El modelo chandleriano de la novela negra pudo -quizá- resultar válido en la Argentina de los 70; a partir de los 80 se ha vuelto increíble y obsoleto; en la Argentina actual, donde todos los detectives privados son ex policías o ex servicios de inteligencia, un detective como Marlowe sólo sería posible a la manera en que fue posible un caballero andante en el siglo XVII español.¹¹³

El periodista lo enfrenta con la ética de la novela negra: seguro frente a su conciencia, seguro de su instinto, el investigador está ligado a la verdad y sólo a ella es fiel.¹¹⁴

—En este país los que no están presos trabajan para la policía —dijo Renzi—. Incluidos los ladrones.¹¹⁵

La confusión es absoluta, a Junior lo distancia su condición de origen / laboral:

¹¹² CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

¹¹³ GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea].

¹¹⁴ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 57.

¹¹⁵ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 17.

Esta marca de origen -ser hijo de inglés- le otorga un distanciamiento que lo convierte en un hombre extraordinario: es un viajero con cierta inmunidad vinculada a su origen imperial, alguine que investiga y escribe.¹¹⁶

A lo largo de toda la obra se baraja, además, la posible conexión de Junior con los servicios de inteligencia o con la policía. Otra vez entra así en el juego la estética de la ambigüedad, de la paranoia, de la inestabilidad. Lo único estable y permanente que quede es, entonces, la soledad y el abandono.

Todos son solitarios, abandonados, y hablan de los mismos temas: de la opresión, de la persecución, de la resistencia, de la máquina, de la mujer perdida.¹¹⁷

No importan los hechos concretos de los personajes, tampoco su carácter:

Tenemos que afirmar que los nombres parecen tener un valor simbólico muy importante, mientras no hay personalidades en la novela que podrían designar.¹¹⁸

El lenguaje de los protagonistas es igual de frío, de ambiguo. La función de expresar algo se ve reducida. Ahora el lenguaje sirve de fingir, de no revelar.

Hablaba en clave, con el tono alusivo y un poco idiota que usan los que creen en la magia y en la predestinación. Todo quería decir otra cosa, la mujer vivía una especie de misticismo paranoico.¹¹⁹

Es sintomático este fracaso lingüístico:

Leía correctamente el español, pero no podía hablarlo. Se sabía el Martín Fierro de memoria y ése era su vocabulario básico. (...) Hablaba conmigo en un idioma imaginario, lleno de erres guturales y de interjecciones gauchescas. A media lengua trataba de explicarme la desesperación que le producía verse condenado a expresarse como un chico de tres años.¹²⁰

Y Lazlo Malamüd, un crítico famoso y profesor de la literatura en la Universidad de Budapest concluye, recurriendo al lenguaje de los gauchos, al lenguaje «martínfierrista», así: «-No más -dijo-. Una vida desgraciada. Yo no merece tanta humillación. Viene primero el juror después la melancolía. Vierten lágrimas los ojos, pero su pena no alivia».¹²¹

¹¹⁶ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 53.

¹¹⁷ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

¹¹⁸ CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea].

¹¹⁹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 13-14.

¹²⁰ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 15-16.

¹²¹ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 17.

La situación de la incomunicación es total, reina el silencio absoluto o, en palabras de Piglia, : «La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad.»¹²²

Este tipo es un delirante, pensó Junior, me quiere aturdir. —¿Cuánta plata necesita? —Lo cortó de golpe. Fuyita le sonrió con los bigotes alzados y la cara de pescado y empezó a hablar con acento coreano. —No, no hacer falta, no, ningún dinero, su diario querer información, nosotros proporcionar datos, porque no querer máquina desactivada —dijo—. ¿Comprende?¹²³

El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y graffitis. «El lenguaje mata», leyó Junior. «Viva Lucía Joyce».¹²⁴

La mujer abrió apenas la puerta y Junior pensó que quizá Fuyita no era un hombre. La Coca Fuyita, la Dama japonesa. —Sos Fuyita —dijo. La mujer se rió. —El lenguaje mata —citó al oscuro. La mujer era un resblando pálido en la penumbra de la pieza.¹²⁵

Vive en una realidad imaginaria -dijo el comisario-. Está en la fase externa de la fantasía, es una adicta que vive huyendo de sí misma. Introyecta sus alucinaciones y debe ser vigilada. -La policía usaba ahora esa jerga lunática, a la vez psiquiátrica y militar. De ese modo pensaba contrarrestar los efectos ilusorios de la máquina.¹²⁶

Otra vez, el lenguaje pierde su función básica: la de comunicación. Es más, ahora confunde, finge, tapa.

El lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (registra Turnbull). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior. Los idiomas que se han podido identificar son el inglés, el alemán, el danés, el español, el noruego, el italiano, el francés, el griego, el sánscrito, el gaélico, el latín, el sajón, el ruso, el flamenco, el polaco, el esloveno, el húngaro. Dos de las lenguas usadas son desconocidas. Pasan de una a otra, pero no las pueden concebir como idiomas distintas, sino como etapas sucesivas de una lengua única.¹²⁷

El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla. Nunca se sabe con qué palabras serán nombradas en el futuro los estados presentes. A veces llegan cartas escritas con signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos.¹²⁸

¹²² Ibid.

¹²³ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 62.

¹²⁴ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 21.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 95.

¹²⁷ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 120.

¹²⁸ PIGLIA, Ricardo: *La Ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pág. 121.

El personaje femenino tiene un papel muy importante en las novelas negras. Basta evocar a la *femme fatale* de las novelas de Chandler. Igual ocurre en *La ciudad ausente*. E igual que en las novelas negras, es la pérdida que caracteriza al personaje femenino:

Sin embargo, como prólogo de otras narrativas, localizadas en el futuro y deudoras de la literatura finisecular, el personaje femenino de la novela precisa desaparecer, pues es de su ausencia que surge la necesidad de narrar. En este sentido, la máquina narradora de *La ciudad ausente* configura una réplica del personaje Elena, del relato *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández, obra que a su vez es escrita con la tentativa de aliviar la pérdida de Elena Fernández. Seducidos por la ausencia femenina, Macedonio y Piglia transforman la angustia de la pérdida en deseo de ficción.¹²⁹

Dicho de otro modo, el amor por una mujer, y más aún la pérdida de una mujer bella e inteligente, es, como en algunos cuentos de Poe, la armazón misma del relato, la razón de la búsqueda, algo que le ha sucedido a otro hombre y que el investigador descubre como por casualidad.¹³⁰

Con la ambigüedad de un discurso que no se sabe si es esquizofrénico o sincero esta informante –mujer, inteligente, bella, arrepentida, con nombre cambiado– no ayuda a comprender las pistas de lo que se busca, a encontrar el lugar donde se oculta el secreto, la clave de la máquina. Ayuda, en cambio, a entender cómo funciona la represión sobre el cuerpo social, cómo esquizofreniza, cómo deja huellas en la memoria, cómo permite que el pasado se borre, se cambie, por un presente de internación permanente en el ámbito cerrado de las clínicas de rehabilitación.¹³¹

En Piglia, la mujer, además de ser símbolo de la ausencia, adquiere rasgos subversivos al confrontarla con el mundo masculino regido por el avance tecnológico.

Elena es «la máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado»: la conducta opuesta a la resistencia femenina es, en el texto, el conformismo zen de la cultura electrónica japonesa, una cultura esencialmente masculina.¹³²

La feminización de la resistencia tiene un referente inmediato: las Madres de la Plaza, rebautizadas “las locas de la plaza” desde el Estado represivo, funcionan en la memoria colectiva como un lugar visible que podía unir en la esfera de lo público -en la Plaza de Mayo, el centro político de la ciudad- lo que la clandestinidad de la resistencia no podía mostrar.¹³³

¹²⁹ PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea].

¹³⁰ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 58.

¹³¹ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, págs. 58-59.

¹³² IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 60.

¹³³ IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, pág. 60.

CONCLUSIÓN

A LO LARGO DEL PRESENTE TRABAJO HEMOS INTENTADO DEMOSTRAR COMO LOS ELEMENTOS DE LA NOVELA NEGRA REPERCUTEN EN LA ESTRUCTURA DE LA OBRA *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO FIGLIA. NOS HEMOS SERVIDO DEL MATERIAL DE APOYO QUE SE BASA, PRINCIPALMENTE, EN LOS ARTÍCULOS Y LOS LIBROS QUE, MÁS O MENOS COMPLEJAMENTE, VERSAN SOBRE EL TEMA. CREEMOS HABER JUSTIFICADO EL OBJETO PRINCIPAL DE NUESTRO ESFUERZO.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y revistas consultados

CÁNOVAS, Germán: *La novela negra mediterránea: Los placeres del desencanto*, en Quimera: Revista de literatura, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2005, ISSN 0211-3325, N° 259-260, págs. 46, 49.

Coordinado por David ROJAS: *El continente criminal: La novela negra europea de hoy*, en Quimera: Revista de literatura, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2005, ISSN 0211-3325, N° 259-260, pág. 12.

GANCEDO, Mesa Daniel: *Extraños semejantes: El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, págs. 327, 348.

IGLESIA, Cristina: *La violencia del azar: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, págs. 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62.

LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge: *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996, págs. 53, 83.

PIGLIA, Ricardo: *La ciudad ausente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, págs. 9, 13-18, 20-21, 24, 26-27, 29-32, 41, 47, 61-63, 65, 67, 71, 74, 86, 90, 95-96, 105, 120-121, 133, 139, 142-143, 159, 162-163.

ROAS, David: *¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?*, en Quimera: Revista de literatura, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2005, ISSN 0211-3325, N° 259-260, págs. 55, 58.

Consultas electrónicas

- ANKENY, Jason: *Crime & the City Solution*, [en línea], accesible de <<http://www.allmusic.com/artist/crime-the-city-solution-p3989/biography>>, [consulta: 12/05/2011].
- BARDOZA, Martha: *Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno*, [en línea], accesible de <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>>, [consulta: 25/05/2011].
- BORGES, Jorge Luis: El escritor argentino y la tradición, [en línea], accesible de <http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm>, [consulta: 23/05/2011].
- CALABRESE, Elisa: *Casos policiales: Una genealogía del enigma en la Argentina*, [en línea], accesible de <<http://revistas.ucm.es/fl1/02104547/articulos/ALHI0707110037A.PDF>>, [consulta: 16/06/2011].
- CALABRESE, Elisa: *Ficciones urbanas: La narrativa policial en la Argentina*, [en línea], accesible de <http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ff3/ea9/1c8/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_117.htm>, [consulta: 12/04/2011].
- CSELIK, Ágnes: *Estructura narrativa de la novela «La ciudad ausente» de Ricardo Piglia*, en Acta Hispanica [en línea], accesible de <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/acta6.pdf>>, [consulta en: 13/05/2011].
- CRESPO, Marcelo: *Germán Rozenmacher: escritor, periodista, dramaturgo.*, [en línea], accesible de <http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php?id_article=324>, [consulta: 13/06/2011].
- ECHVERRÍA, Esteban: *El matadero*, [en línea], accesible de <<http://www.unsl.edu.ar/librosgratis/gratis/matadero.pdf>> [consulta: 12/05/2011].
- ESCRIBÁ, Álex Martín y Sánchez Javier ZAPATERO: *Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II*, [en línea], accesible de <<http://revistas.ucm.es/fl1/02104547/articulos/ALHI0707110049A.PDF>>, [consulta: 4/06/2011].
- GAMERRO, Carlos: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, [en línea], accesible de <<http://www.scribd.com/doc/45278651/Gamero-Carlos-El-Nacimiento-de-La-Literatura-Argentina-y-Otros-Ensayos>>, [consulta: 4/06/2011].
- INZAURRALDE, Gabriel: *La ciudad violenta y su memoria. Novelas de violencia en el fin del siglo*, [en línea], accesible de <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/12307/Thesis.pdf;jsessionid=78D94EA759F3EDDF4E2A42099353E6BA?sequence=2>>, [consulta: 4/06/2011].

- JACOVKIS, Natalia: *La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache, de Juan Martini*, [en línea], accesible de <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/jacovkis.html>> , [consulta: 5/06/2011].
- LAMBORGHINI, Osvaldo: *El niño proletario*, [en línea], accesible de <<http://www.literatura.org/OLamborghini/proletario.html>>, [consulta: 23/05/2011].
- PEREIRA, Antonieta Maria: *Ricardo Piglia y la máquina de la ficción*, [en línea], accesible de <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-1713199900340003&script=sci_arttext>, [consulta: 14/05/2011].
- ROZENMACHER, Germán: *Cabecita negra*, [en línea], accesible de <<http://www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=11>>, [consulta: 20/06/2011].
- RUD, Manuel: *Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, [en línea], accesible de <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>>, [consulta: 12/05/2011].
- SCARUFFI, Piero: *Crime and The City Solution*, [en línea], accesible de <<http://www.scaruffi.com/vol6/crime.html>>, [consulta: 12/05/2011].

ANOTACE/ ANNOTATION/ANOTACIÓN

Jméno autora / The autor's name: Aleš Hurdálek

Název práce: Los elementos detectivescos en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Thesis title: The detective elements in *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia

Institute: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

Institution: Department of the Romance Studies, Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc

Vedoucí práce / Thesis supervisor: Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Počet znaků bez příloh / Number of signs without supplements: 97260

Počet stran bez příloh / Number of pages without supplements: 45

Počet příloh / Number of supplements: 0

Počet stran přílohy / Number of pages of supplement: 0

Klíčová slova:

Keywords: Spanish literature, detective genres, novels, *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia, hard boiled novel.

Palabras claves: literatura española, géneros detectivescos, novelas, *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia, novela negra.

Charakteristika bakalářské diplomové práce:

Bachelor thesis character: The aim of this thesis is to describe the detective elements in *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia. There are two subgenres in detective novels and stories: the first one is the classic detective genre, and the second, so called „hard boiled“, is rather new. *La ciudad ausente* mostly uses elements typical for the second category, e.g. the role of the city, violence and the decline of the modern state.

La caracterización de la tesina: El objetivo del presente trabajo es la descripción de los elementos detectivescos en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Existen dos vertientes básicas de las novelas y relatos detectivescos: la primera es la vertiente clásica y la segunda, la más nueva, es la, así llamada, novela negra. *La ciudad ausente* usa, principalmente, los elementos típicos de la segunda vertiente que son, por ejemplo, el papel de la ciudad, la violencia y la decadencia del Estado moderno.