

Más allá de la intertextualidad: *La ciudad ausente* en la época de la transmedialidad y las representaciones metadieéticas

Alfonso Macedo Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
alfonsomacedo@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Doce años después de *Respiración artificial*, que propuso un cruce entre narrativa, ensayo y crítica literaria en el contexto de la dictadura militar —se publicó en 1980, a casi cuatro años del golpe de Estado— y una aguda reflexión sobre la tradición literaria argentina, la segunda novela de Ricardo Piglia, publicada por primera vez en 1992, se compone de cuatro capítulos que mantienen un eje narrativo central (la investigación periodística-policia sobre los orígenes, transformación y censura contra Elena, la máquina de narrar que el escritor Macedonio Fernández había inventado años atrás), pero la estructura se ramifica en una gran cantidad de relatos metadieéticos que anula la lectura convencional y sugiere nuevas formas de evadir la censura y persecución de Estado. Así, estudiaré el problema de la adaptación de los metarrelatos en la novela gráfica en su relación con la estructura metaficcional. En la adaptación de Luis Scafati y Pablo De Santis se conservan y adaptan los metarrelatos más importantes (como “La grabación” y “La isla”) dentro de una serie de innovaciones con respecto al hipotexto o texto original, como las tomas panorámicas que sugieren, visualmente, la incorporación de la narrativa de Piglia a la ciencia ficción;¹ el empleo de *close ups*; y la creación de viñetas con dibujos intervenidos y

¹ En Macedo Rodríguez, 2011, pp. 63-116, estudié el problema de clasificación de los géneros literarios a partir de *La ciudad ausente* y los cruces entre ciencia ficción y género fantástico; a propósito de lo anterior, recupero de esa investigación una cita textual tomada del prólogo de Pablo De Santis: “había en esta novela un acercamiento de Piglia a la literatura fantástica y a la ciencia ficción (sin naves espaciales ni alienígenas[]) [...] Los géneros (la literatura fantástica, la ciencia ficción, el policial, el periodismo) siempre han estado en el

con fondos negros que parecen negativos fotográficos y sugieren el horror ante la violencia del régimen militar de los años setenta y ochenta en la Argentina.

Este acercamiento continúa la ruta de investigación que he trabajado en los últimos años sobre la narrativa de Ricardo Piglia en su relación con la cultura de masas y los medios de comunicación. Una breve aproximación se encuentra en Macedo Rodríguez (2011) a propósito del género fantástico en algunas obras narrativas del escritor argentino. Un aspecto lateral de esa investigación abordó la relación entre *La ciudad ausente* y el cine de ciencia ficción, principalmente a partir de los filmes *Alphaville* de Jean-Luc Godard, *Blade Runner* de Ridley Scott y *La sonámbula* de Fernando Spiner, basado en el guion de Piglia² (pp. 116-126). Recientemente (Macedo Rodríguez, 2021a), analicé algunas historietas que adaptaron relatos centrales de la tradición literaria argentina en la revista *Fierro* y el volumen derivado de esa publicación, que compartió el mismo nombre: *La Argentina en pedazos*. Asimismo, analicé la relación entre el díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt con la serie de televisión homónima que se estrenó en 2015 en la televisión argentina bajo la dirección de Fernando Spiner y Ana Piterberg (Macedo Rodríguez, 2021b, pp. 233-242).

En los tres casos, un aspecto fundamental es el cruce entre los procedimientos artísticos —propios de la literatura de ruptura— y la cultura de masas con sus reproducciones múltiples: el cine, el cómic y las series de televisión forman parte del *mainstream* que Piglia exploró dentro y fuera de su obra. Desde afuera, lo hizo a partir de una serie de intervenciones laterales que no transformaron su discurso oral habitual, el de las entrevistas de los periódicos y los suplementos culturales y el de sus clases de literatura; desde adentro, en la ficción, produjo diversas representaciones en las que la

centro de nuestra tradición y nuestros mayores escritores han elegido estos caminos, en lugar del realismo” (De Santis, 2008, p. 8).

² Por su parte, desde un enfoque semiótico, Irribarren Ortiz (2018) analiza otras obras de Piglia en las que se produce una “relación intermedial”. La autora estudia brevemente la versión operística de *La ciudad ausente*, la novela gráfica de De Santis y Scafati y el filme mencionado de Spiner. Con respecto a la segunda obra, establece una serie de diferencias entre sus dos ediciones (2000 y 2008). En mi caso, mi acercamiento se basa en la segunda edición debido a que fue revisada, ampliada y modificada por Scafati, por lo que puede considerarse la versión definitiva. Otro acercamiento a esta novela gráfica se produce desde la teoría de la intertextualidad y su relación con lo que la autora llama “multimodalidad” (Fernández Cobo, 2016), lo que se encuentra en relación con el concepto de transmedia que aquí estudio.

máquina de narrar y sus relatos, clandestinos o autorizados por el Estado, de circulación oral o encapsulados por medio de aparatos (grabadoras, cámaras fotográficas, reproductor de fotocopias xerox), produjeron a su vez nuevas representaciones y adaptaciones impulsadas por otros artistas, incluyendo el acto performativo, interdisciplinario y transmediático que dio origen al disco *La incertidumbre* (2015) en colaboración con Luis Natch y Eduardo Stupía, y en el que Piglia lee fragmentos de su *nouvelle Prisión perpetua* que dialogan con la música de Luis Natch y las ilustraciones creadas “en tiempo real” por Stupía (Dieleke, 2019). La *playlist* de *La incertidumbre* puede escucharse en Spotify y YouTube (Piglia, Natch y Stupía, 2015).

Desde el enfoque de la teoría transmediática, y en el caso de la novela gráfica, Pablo De Santis y Luis Scafati crearon un equipo que supo hacer llegar la narración a generaciones de lectores más jóvenes y en donde también se produjo una desautomatización artística del género novela gráfica. Además, hay que destacar que, en todas las obras mencionadas, tanto en la narrativa de Piglia como en las otras formas de la narración visual y audiovisual, la función estética siempre es inherente a la función política, por lo que vuelve a producirse un gesto revolucionario y vanguardista en abierta referencia al proyecto estético-político de Bertolt Brecht y las ideas de Walter Benjamin sobre los medios de producción, el cine y la fotografía.

MÁS ALLÁ DE LA INTERTEXTUALIDAD: EL SALTO TRANSMEDIÁTICO

Escribiré viejos versos sobre las formas nuevas.
Jean-Luc Godard

Como la obra de otros escritores de su generación, la producción literaria de Ricardo Piglia (1941-2017) se inscribe en el contexto de la consolidación de los medios de comunicación y la cultura de masas, después de la notoriedad que los autores del Boom adquirieron en los años sesenta. En repetidas ocasiones, el escritor argentino sugirió que la obra de sus compañeros de generación —con Manuel Puig como un antecesor ejemplar— no debería descalificar ni dar la espalda a los *mass media*: había que buscar el modo en que la obra

produjera un diálogo y un enfrentamiento con aquéllos sin hacer concesiones al mercado editorial. En *Las tres vanguardias*, libro que transcribe sus clases de la Universidad de Buenos Aires sobre un curso dedicado a Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh en 1995 (Piglia, 2016), establece una separación contundente entre estos autores —grupo en el que se inscribe tácitamente— y sus predecesores, los del Boom, mucho más mediáticos en cuanto a su forma de asumir su presencia ante los *mass media*. De manera frecuente, se pregunta cuál es la posición del escritor contemporáneo, el que escribe después del Boom, en el contexto del poder de la industria cultural y los medios: “¿Qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son los dueños de las editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht” (Piglia, 2001, p. 182).

Las intervenciones de Piglia en la llamada cultura de masas contribuyeron a la difuminación de este concepto junto con el de alta cultura; sin embargo, persiste una diferencia que, en el fondo, refleja cierto clasismo del campo intelectual. Más que asumir una postura de superioridad frente a las representaciones masivas, sus apariciones en la televisión (como el programa *Borges por Piglia* de 2013) reflejan un modo distinto de intervenir, sin hacer concesiones a los receptores —lo que se conoce como público en la cultura de masas. Otra intervención significativa fue la adaptación de la trama de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt al formato de las series de televisión. Al respecto, en una entrevista, aclaró: “No adaptamos literatura para la televisión, sino la televisión a la literatura” (S/A, 2015).

A partir de 1984, y en el contexto del regreso al poder de los gobiernos civiles después de la dictadura militar del periodo 1976-1983, Piglia colaboró en la revista *Fierro* con numerosos ensayos introductorios para las adaptaciones al cómic de varios relatos fundamentales de la literatura argentina como “El matadero” de Esteban Echeverría, “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones, un fragmento de *Boquitas pintadas* de Puig, “Historia del guerrero y de la cautiva” de Borges o un capítulo de *Los lanzallamas* de Arlt; esos ensayos, junto con los cómics, fueron publicados en 1993 con el título de *La Argentina en pedazos* y la autoría de Piglia, un año después de la publicación de *La ciudad*

ausente. La lectura de esta novela produjo que diversos creadores, pertenecientes a diversos campos artísticos como el cine, la historieta y la música, llevaran a cabo con Piglia un proyecto que ampliaría los límites de la novela en su soporte tradicional; así, podemos afirmar que, desde los primeros años de la década de los noventa, comenzó a configurarse una ruta transmediática que propiciaría el diálogo de la novela con el cine de Fernando Spinner en *La sonámbula* (1998), la ópera *La ciudad ausente* en colaboración con el músico Gerardo Gandini en 1995 y la transición a la novela gráfica con el escritor Pablo De Santis como adaptador de la historia y Luis Scafati como ilustrador (Piglia, 2008). Esta novela gráfica, publicada por primera vez en 2000, marcó un momento fundamental en la poética de Piglia, ya que puso en evidencia los modos laterales en que había intervenido en los medios masivos de comunicación.

Desde sus orígenes, la tradición literaria argentina se distinguió por su ambivalencia temática y formal: de la oposición inaugural entre los conceptos de civilización y barbarie en “El matadero” de Echeverría y el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, pasando por el empleo de un lenguaje popular en oposición al lenguaje culto de las élites intelectuales hasta el empleo permanente de géneros y formas menores, como la novela de folletín, el policial, la literatura fantástica y la ciencia ficción. *La ciudad ausente* combina estos géneros dentro de una vertiginosa estructura metaficcional. A pesar de su complejidad narrativa, produjo una serie de lecturas —tanto de especialistas como de lectores que no pertenecían al ámbito académico— que la relacionaron con el género policial y los procedimientos de la ciencia ficción y el fantástico. Por su tema, estableció asociaciones con la tradición rioplatense (*Los siete locos* de Arlt, *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, “El Aleph” de Borges, *Adán Buenosayres* de Marechal, etc.); por sus procedimientos artísticos, se convirtió en una obra leída por un público masivo que captó su función política: la denuncia de los crímenes de la dictadura militar de los setenta y ochenta a través de los “géneros menores”, cuya aparición por entregas periódicas y en formatos de series populares para ventas masivas los colocaron al margen del canon.

Precisamente, a propósito de Piglia sobre Roberto Arlt en *La Argentina en pedazos*, aquél establece un linaje insólito entre las obras de éste y las novelas de los escritores estadounidenses Philip K. Dick, William Burroughs, Don DeLillo y otros, lo que se ha llamado ficción especulativa³ pero que pertenece al género fantástico y la ciencia ficción. Justamente, Piglia sostiene: “la ciencia-ficción es un caso de esta posibilidad de construcción de realidades alternativas” (Corbatta, 1996). Una de las imágenes finales de la novela gráfica, una viñeta que se extiende a lo largo de la página (Piglia, 2008, p. 86), es un homenaje al filme *Blade Runner* de Ridley Scott en el que el anuncio perpetuo de Coca Cola es sustituido por una foto de la máquina Elena, *cyborg* cuyos relatos clandestinos, no autorizados por las oficinas de Educación y Vigilancia nacionales, se caracterizan por su discurso subversivo y la denuncia de una realidad instalada en el imaginario colectivo como una *inception* —para emplear el concepto de Christopher Nolan en su filme homónimo (2010).



³ En su primera clase en la televisión argentina, en el programa *Borges por Piglia*, el autor afirma que la literatura de Borges no es fantástica, sino perteneciente a la ficción especulativa, lo que permite establecer ciertas relaciones que incluyen al autor de *Ficciones* con sus pares estadounidenses y Arlt, al tiempo que el propio Piglia, lector y editor, se coloca al final de ese universo literario que incluye universos paralelos, ruptura del tiempo, sobreposición de espacios —como guiños a la física cuántica—, entradas al universo narrativo que se está leyendo, etc.

Para este acercamiento en el que se produce una relación interdisciplinaria, *La ciudad ausente* como núcleo que se expande al cine, la ópera y la novela gráfica, es importante retomar el estudio de la intertextualidad de Gérard Genette: este término es muy usual en la crítica literaria porque permite establecer la relación de un texto con otro que lo antecedió (1989, p. 10). Esta referencia sería un poco vaga si el teórico francés no hubiera precisado esas relaciones intertextuales a partir del establecimiento de dos conceptos que se comunican permanentemente: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (1989, p. 14). Estos conceptos son un soporte teórico para el estudio de este fenómeno, pero también debe tomarse en cuenta el concepto de transmedia, que resulta mucho más amplio porque propone una red de análisis de obras procedentes de diversas disciplinas que se presentan en distintos medios, incluyendo los de la comunicación, aunque debemos aclarar que el concepto de intertextualidad existe mucho antes del concepto de transmedia.⁴

En cuanto al concepto de narrativas transmedia (NT), como recuerda Carlos A. Scolari, se trata de un concepto “introducido originalmente por Henry Jenkins en un artículo publicado en *Techno-logy Review* en el 2003, en el cual afirmaba: «hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales»” (2008, p. 20). Un ejemplo que Scolari retoma de Jenkins es la saga *Star Wars*, en la que se produjo un salto del cine al mundo impreso que permitió la aparición de narraciones complementarias: cómo era la vida de un entrenador Jedi o un cazador de recompensas (2008, p. 21). Esta ampliación de la historia central a relatos satelitales o secundarios, ubicados antes o después de las historias originales —la primera trilogía de *Star Wars*, por ejemplo—, también se refleja en la saga *Matrix* de las hermanas Wachowski: entre la primera y las dos últimas películas surgieron diversos relatos que fueron transmitidos en otros medios, como el cómic y la serie *Animatrix*, de acuerdo con el estudio de Jenkins en *Convergence Culture* (2008, pp. 99-135).

⁴ Un caso ejemplar es el final del filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard, cuando la máquina reflexiona sobre el tiempo y la identidad tomando como base el ensayo “Nueva refutación del tiempo” de Borges: “Yo, desgraciadamente, soy Alphaville”, dice parafraseando a Borges y apropiándose de su discurso.

LA CIUDAD AUSENTE RELOADED

La ampliación de una obra a otros medios y soportes tiene en *La ciudad ausente* un caso paradigmático en la narrativa argentina e hispanoamericana: el hipotexto, cuya última edición en 2003 consta de ciento sesenta y ocho páginas, supone un salto a la novela gráfica como una ampliación, reinterpretación y apropiación del relato original; aparentemente, no hay nada nuevo que contar, lo que importa es el modo en que se narra: la adaptación de De Santis y Scafati⁵ es una obra nueva, independiente de la original, y puede ser leída sin que necesariamente se conozca el hipotexto.

La capacidad de condensar la trama central requería necesariamente la eliminación de algunos metarrelatos; los que se mantuvieron son “La grabación”, “Una mujer” y “La isla”, este último de gran significación porque sugiere el origen de la máquina en clave oculta, relacionada con el lenguaje codificado que puede ser leído como la creación literaria fantástica que escapa de los censores y el intento de controlar la realidad por parte del Estado.

La adaptación condensa la estructura metaficcional en tres relatos significativos de los tres primeros capítulos del hipotexto junto a una serie de cambios. La parte que se aleja mucho más de la novela original es, por supuesto, la visual. Scafati “interpreta” la historia adaptada y crea una obra que puede ser leída de manera independiente. Así, interviene el relato y define una lectura, imagina escenas —como la conversación de

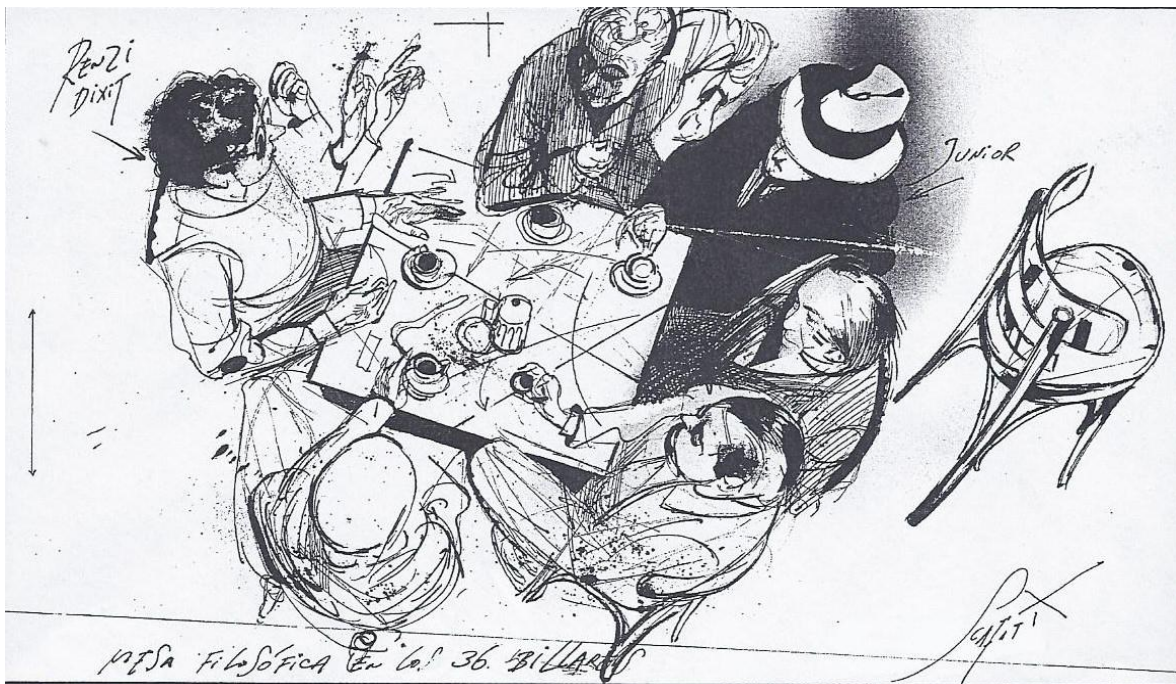
⁵ Por falta de tiempo y espacio, y porque este trabajo se enfoca en las obras de Piglia, me limito a mencionar aquí, en espera de ampliar esta información en un artículo futuro que continúe estudiando el salto transmediático en varias obras, que Pablo De Santis es autor de diversas novelas gráficas y cómics. Justamente, *El hipnotizador* (2010) tuvo su adaptación del cómic a la serie de televisión (2015-2017) de dos temporadas a través de la cadena HBO en la Argentina. Por su parte, Luis Scafati es artista visual, dibujante e ilustrador. Dio forma visual a diversas adaptaciones de los clásicos de la literatura argentina y las literaturas del mundo occidental. Un aspecto a destacar es su trabajo en colaboración en otros momentos, como en la revista *Fierro* (De Santis y Scafati, 1989, pp. 41-46). El estilo de Scafati es semejante a sus ilustraciones de *La ciudad ausente*: dibuja rostros difuminados o distorsionados e incorpora fragmentos de fotografías a las viñetas. Ambos colaboraron asiduamente, por su cuenta, en la revista *Fierro*, la publicación de cómics en la que Piglia había participado con sus ensayos de la serie *La Argentina en pedazos*. Años después de esas intervenciones del autor de *Plata quemada*, De Santis inauguró —en colaboración con el artista visual Pez— una nueva serie de adaptaciones de obras de la literatura hispanoamericana, *Alucinaciones latinoamericanas*, que incluyó (como antes lo había hecho Piglia) ensayos introductorios sobre *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, “La casa inundada” de Felisberto Hernández, *La vorágine* de José Eustasio Rivera y “La muerte del estratega” de Álvaro Mutis.

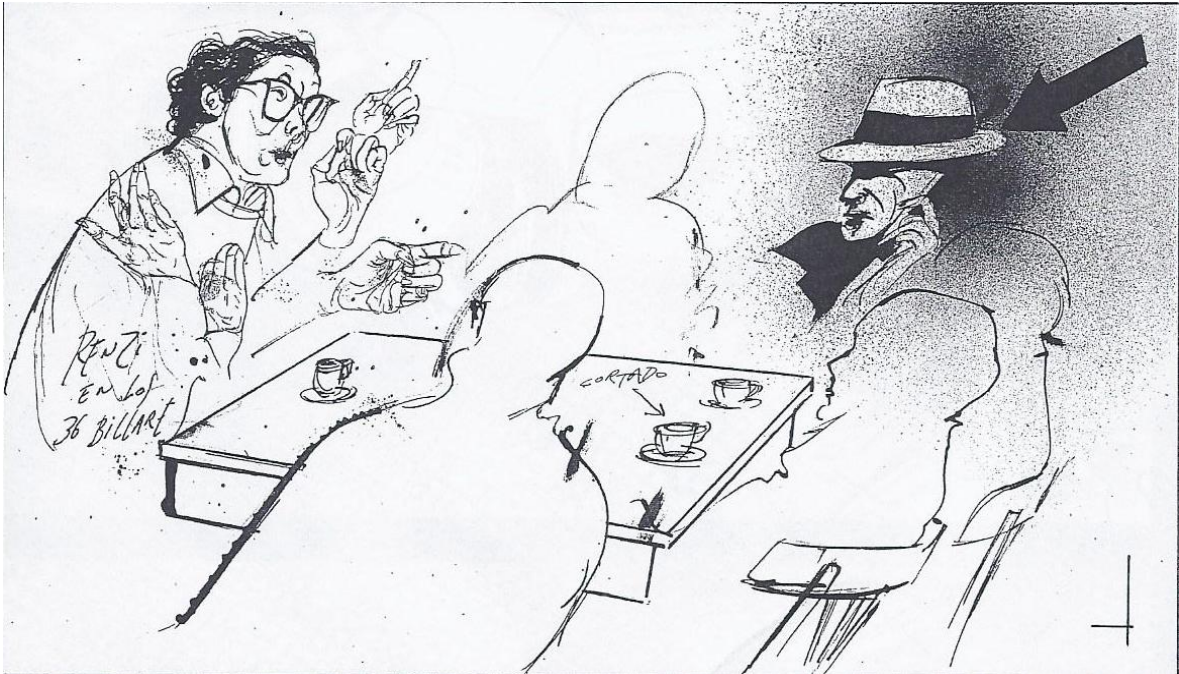
Junior con el inventor Russo— en las que los personajes asumen posturas reflexivas, tienen encuentros sexuales o simplemente caminan por las calles sombrías de Buenos Aires.

Así, se trata de una historia que no presenta cambios en la trama ni narra otros aspectos desconocidos en la obra original; tampoco se trata de un *spin off* que complemente la historia central. El inicio y el final son casi idénticos, aunque la versión gráfica no incluye el monólogo de la máquina de narrar que delira en el museo solitario, creyendo que se encuentra en la orilla de la isla descrita en el último metarrelato, abandonada y en estado de oxidación. Esta relación intertextual también puede ser estudiada como transmediática, de acuerdo con la propuesta de Jenkins ampliada por Scolari. En ese sentido, además de la novela gráfica, otra relación transmediática con el hipotexto es la historia alternativa o paralela de *La sonámbula* (1998) de Fernando Spiner con guion de Piglia. En el documental que sirve como *bonus track* o material adicional del filme en su formato DVD, el escritor argentino refiere que el director lo buscó después de haber leído la novela para hacer una adaptación, pero lo que a aquél le interesaba era narrar otra historia —que podría leerse como parte de los relatos de la máquina Elena, al igual que otros relatos posteriores de Piglia, como la *nouvelle Encuentro en Saint-Nazaire*—: ahí nace el relato de una mujer que no duerme y tiene alucinaciones de una realidad distinta; si en *La ciudad ausente* las luces de la calle están encendidas de día como una estrategia del gobierno para controlar la realidad, en *La sonámbula* sí existe un control mental colectivo: el gobierno oculta la realidad y la sustituye por otra más conveniente a sus intereses. Sólo la protagonista puede anularla y desactivarla cuando entre en contacto con un grupo disidente que intenta mostrar a los ciudadanos la realidad artificial en que viven —lo que de paso sugiere un guiño intertextual a las novelas de Philip K. Dick, especialmente a *El hombre en el castillo*—. Así, a Piglia le interesó narrar una historia complementaria de *La ciudad ausente* como un modo de extender su universo narrativo fuera de lo textual (Spiner, 2004).

En ambas versiones, la historia comienza con la llegada de Junior a *El Mundo*, un diario desaparecido cuyo título hace alusión al medio en el que Roberto Arlt publicaba sus

Aguafuertes; también se trata del periódico para el que trabaja Emilio Renzi. Junior se incorpora al equipo y conoce a aquél, quien ocupa un lugar secundario en la novela. En la versión gráfica, la primera aparición de ambos se produce mediante un acercamiento paulatino: la cámara se coloca en posición casi cenital y se enfoca en los personajes del diario sentados ante una mesa de café, escuchando a Renzi (Piglia, 2008, p. 16). En la siguiente viñeta, se produce un acercamiento al nivel de los comensales y se sugiere la importancia de los personajes Renzi y Junior (Piglia, 2008, p. 16); aquél aparece representado con los rasgos de Ricardo Piglia, Junior lleva puesto un sombrero y, como si se tratara de un acercamiento cinematográfico, aún no se le alcanza a ver el rostro completo, lo que ocurre hasta la siguiente viñeta, en un *close up* que lo enfoca de perfil mientras habla por teléfono (Piglia, 2008, p. 17). El acercamiento se produce de manera que los cuadros funcionan como una toma cinematográfica que sugiere el desplazamiento de Renzi, personaje recurrente de la narrativa pigliana, a Junior, el periodista que sigue las huellas de la máquina de narrar Elena y busca las razones por las que el Estado pretende desactivarla y sacarla del Museo en el que se exhibe.





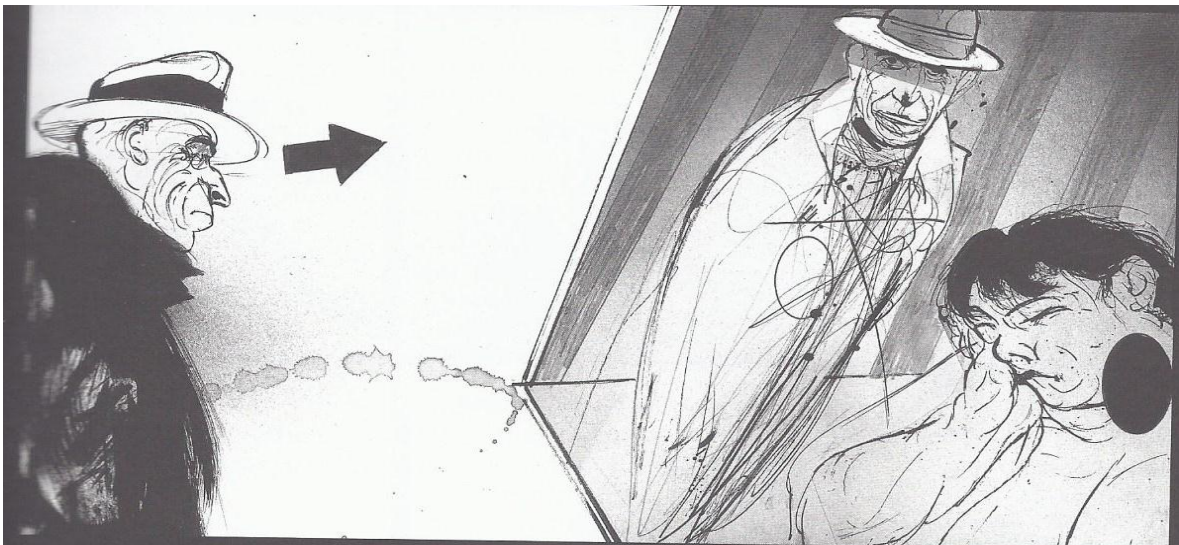
«Oiga –le dijo la mujer–. Tiene que ir al Hotel Majestic. Piedras y Avenida de Mayo. ¿Apuntó? Fuyita, un coreano, vive ahí. ¿Va a ir o no?». «Voy», dijo Junior. «Dígale que soy yo, que hablé conmigo. Van a cerrar el Museo, así que apurate. Fuyita es un pistolero, lo contrataron de custodia». De golpe se le ocurrió que la mujer estaba en un manicomio. Pero tenía que usar los informantes que encontraba. No había muchas opciones.

Rápidamente, Junior se convierte en un periodista de confianza y recibe el encargo de dar seguimiento a todas las noticias que tengan relación con Elena, la máquina de narrar inventada por el científico Russo y Macedonio Fernández. Con los restos del cuerpo

de su esposa, el autor de *Museo de la novela de la Eterna* se propone recuperarla a través de la mecánica y la palabra, pero el invento derivó en una máquina que se apropió de los relatos de la tradición literaria para transformarlos y darles otra significación. El primer relato que metieron fue “William Wilson” de Edgar Allan Poe, pero la máquina creó uno nuevo con el original: “Steven Stevensen”, relato y personaje de Piglia que se desdoblan de la novela para tener su propia historia en *Encuentro en Saint-Nazaire*. Este proceso de apropiación de la máquina fue inusitado y le dio fama. A la muerte de Macedonio Fernández, la máquina se integró al inventario del Estado, pero pronto resultó muy incómoda porque comenzó a narrar historias clandestinas que cuestionaban no sólo las acciones del gobierno, sino los modos en que éste controlaba la realidad.

Sin una ubicación temporal precisa, *La ciudad ausente* narra, en un futuro distópico, la investigación de Junior sobre la máquina, sus orígenes, su transformación en una máquina subversiva en tiempos de la reproductibilidad técnica y digital; implícitamente, con los relatos transformados por Elena, la novela se inscribe en la tradición literaria argentina, siempre a caballo entre lo estético y lo político.

La representación visual del hipotexto funciona como un relato complementario que confirma la estructura metadieгética y polifónica de la novela original: como parte de las características del género policial, Junior hace una serie de entrevistas y se desplaza de un sitio a otro de la ciudad, como si se tratara de una ciudad-texto cuyas marcas quedarían registradas en un mapa con sus rutas y líneas de investigación. En esa ruta por la información que confirme el acto de censura del gobierno, Junior visita a una mujer, pareja de Fuyita, guardia del museo donde se custodia y exhibe a la máquina. La viñeta confirma el encuentro que posteriormente es reproducido en una de las galerías del Museo: ahí tiene lugar una representación visual idéntica al encuentro producido pocos minutos antes (Piglia, 2008, pp. 21 y 31):



Primero había intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio. La sacó de la nada y la tuvo años en la parte de abajo de un ropero, en una pieza de pensión cerca de Tribunales, tapada con una frazada. En una sala lateral, Junior vio la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume. Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción.

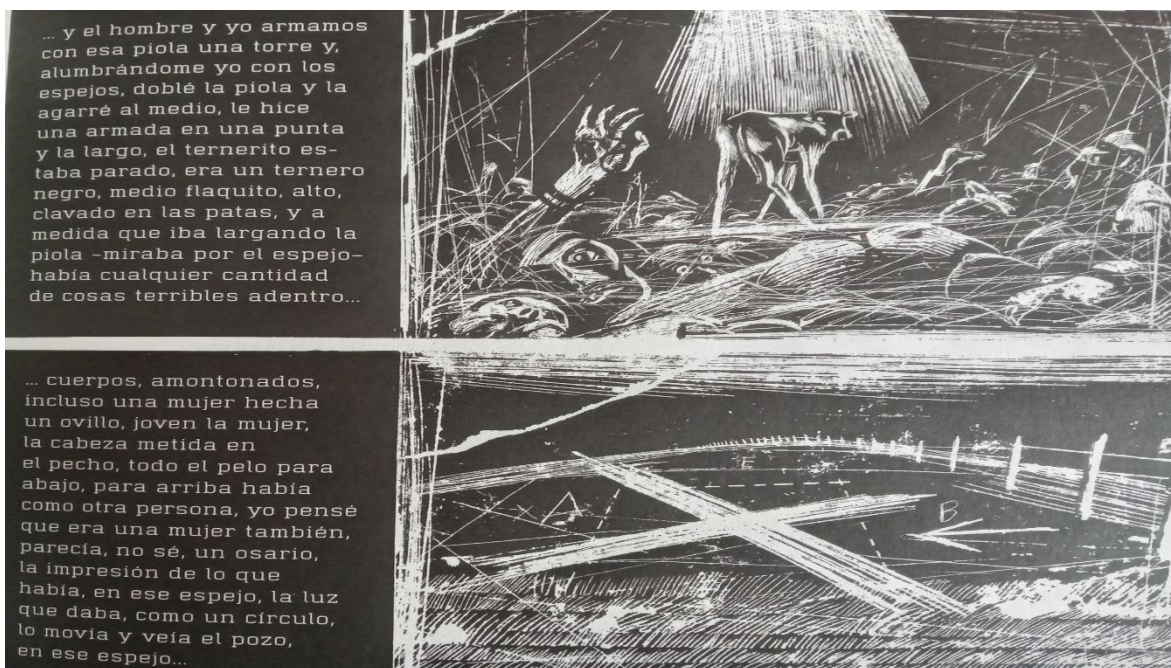
Esta estructura metadieética permite la incorporación de relatos como “La grabación”, metarrelato escrito para integrar las historias múltiples de *La ciudad ausente* que excedió su marco narrativo para instalarse en otras obras de Piglia, sobre todo en su

recopilación de 1995 *Cuentos morales* (Piglia, 1997) y la colección definitiva de sus *Cuentos completos* (2021). Por su importancia, “La grabación” puede ser leído dentro y fuera de la novela; por su temática, contribuye a las representaciones de la violencia y el horror ante los asesinatos y las desapariciones en la época de la última dictadura cívico-militar argentina.

“La grabación” es un relato que representa una transcripción “real” y conserva sus registros orales. Los lectores conocemos la historia a través del texto, pero Junior, que había recibido el cassette de manos de Renzi, lo escucha en su walkman mientras viaja en taxi del hotel al museo. Se trata de una denuncia que recupera el testimonio de alguien que conoció personalmente el sistema de desaparición de los opositores del régimen militar. El relato, que ha salido directamente de la máquina de narrar, sugiere que ésta se ha politizado y ha dejado de contar únicamente relatos de la tradición literaria para incorporar historias reales de la época de la dictadura.

El contraste entre las viñetas anteriores y este relato, uno de los más importantes en la novela gráfica, es evidente. Scafati diseñó una metanarración visual con un fondo negro y letras blancas: “Cuando cambia el relato, yo trato de modificar la técnica” (Vinelli, 2010, p. 37). Las imágenes de líneas rígidas y ligeramente distorsionadas sugieren el horror que está por emerger: el narrador, un hombre de campo, intenta rescatar una ternera que ha caído en un pozo; al bajar por ella, descubre una gran cantidad de cuerpos ocultos. Pronto, identifica más de setecientos cincuenta pozos con cuerpos humanos ocultos por la hierba creciente pero que las heladas han puesto al descubierto, lo que pone de manifiesto una de las ideas centrales de las desapariciones forzadas: “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto” (Piglia, 2003, p. 152), eje fundamental de la denuncia política en la novela de Piglia que se mantiene en la adaptación de De Santis y Scafati.

Como si fuera una serie fotográfica no impresa, sólo representada como boceto o borrador, con los negativos previos a la impresión, el relato oral anticipa el “mapa del infierno” (Piglia, 2003, p. 37), el osario clandestino destinado a los cuerpos de los disidentes políticos (Piglia, 2008, p. 25):



CONCLUSIONES

La ciudad ausente se publica en 1992, en el contexto de la época posterior a la dictadura argentina y el inicio del nuevo plan económico basado en el sistema neoliberal. Para el 2000, la web ya se encuentra muy avanzada en su modelo, con Google como un gigantesco “cerebro exterior y eficiente” (Fresán, 2011, p. 31); ese año, aparece la primera edición de la novela de Piglia en su versión gráfica. Para 2008, cuando se publica la segunda y hasta el momento última edición, la internet ya está más que consolidada y todo pasa a través de ella, como lo ponen de manifiesto el impacto y la presencia de las redes sociales de las décadas posteriores. *La ciudad ausente* propone una estructura donde se puede entrar y salir de la red a través de cualquier metarrelato. El mapa de la ciudad es un mapa de la red textual donde circulan las historias de la máquina: las oficiales y autorizadas por el Estado y las que circulan clandestinamente por otros medios, como ocurre con “La grabación”. La estructura metaficcional de la novela anuncia las relaciones hipertextuales en dos sentidos: en el de Genette y sus conceptos de transtextualidad e intertextualidad, y el de la red, los links y los nexos para navegar en el ciberespacio de una página a otra, sin jerarquía ni criterios. En ese sentido, y debido también a su relación con

otros intratextos de Piglia, como las *nouvelles Encuentro en Saint-Nazaire* y *Prisión perpetua*, puede afirmarse que la obra se adelanta a la web en su estructura narrativa y sus representaciones metadieéticas. También se adelanta a los conceptos mediáticos actuales, como el de *crossover*, que establece relaciones entre obras de una misma compañía. Algo semejante ocurre con la saga *Matrix* según Jenkins: los cortos animados de *Animatrix*, transmitidos a través de la televisión por cable, excedieron el formato cinematográfico; en el caso de la saga *Star Wars*, el ejemplo transmediático reciente es la serie de televisión *The Mandalorian* (2019-2020), proyectada en la plataforma de *streaming* Disney +.

En los últimos años de su vida y producción literaria, Piglia asumió una postura cada vez más abierta a la experimentación con los medios masivos y la cultura de masas; quedan por explorar algunos momentos de esa puesta en práctica transmediática que abarca sus clases de literatura en la televisión, su propuesta extraliteraria con Stupía y Natch, sus entradas de diario en diálogo con las ilustraciones de Eduardo Stupía y la relación entre sus narraciones y ensayos con las canciones que sus personajes de ficción y autores citados escuchan (los *soundtracks* o banda sonora de su obra que ya tienen varias *playlists* en línea).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS. (1992). "Nueva refutación del tiempo", en *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: FCE, pp. 231-244.
- CORBATA, JORGELINA. (1996). *Ricardo Piglia o la pasión de una idea. Reportaje a Piglia*. Recuperado de <https://www.angelfire.com/amiga/jcorbata/papers/pighiainterv.htm> el 8 de julio de 2021.
- DE SANTIS, PABLO. (2008). "Prólogo. Caligrafía nocturna", en Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*. Adaptación de Pablo De Santis. Ilustraciones de Luis Scafati. Barcelona-Madrid: Libros del Zorro Rojo, pp. 7-10.
- DE SANTIS, PABLO Y LUIS SCAFATI. (1989). "Mensaje", en *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, núm. 65, pp. 41-46.

- DIELEKE, EDGARDO. (2019). “¿Y vos con quién tocaste?: notas sobre un *film* inconcluso sobre jazz, literatura e improvisación”, en *Cuadernos LIRICO*, núm. fuera de serie. Recuperado de <<https://journals.openedition.org/lirico/8233>>, el 16 de noviembre.
- FERNÁNDEZ COBO, RAQUEL. (2016). “Multimodalidad e hipertextualidad en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: de la novela gráfica a la ópera de Gandini”, en *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, núm. 30. Recuperado de <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47940/1/Multimodalidad%20e%20hipertextualidad%20en%20%27La%20ciudad%20ausente%27%20de%20Ricardo%20Piglia.pdf>>, el 8 de julio de 2021.
- FRESÁN, RODRIGO. (2011). “Adivinen qué traje de regalo, o apuntes para una teoría del futuro del libro o del libro del futuro”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 737, pp. 25-40.
- GENETTE, GÉRARD. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- IRRIBARREN ORTIZ, JAVIERA. (2018). “El medio desaparece como entidad finita: reflexión intermedial en torno al núcleo visual de las ‘ciudades ausentes’”, en *Revista de Humanidades*, núm. 37, pp. 83-102. Recuperado de <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/3212/321260060005/html/index.html#fn2>>, 8 de julio de 2021
- JENKINS, HENRY. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Traducción de Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.
- MACEDO RODRÍGUEZ, ALFONSO. (2011). *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- _____. (2021a). “Entre la cultura de masas y la alta cultura: Ricardo Piglia y *La Argentina en pedazos*”, en *Valenciana*, núm. 28, pp. 79-102.
- _____. (2021b). *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural*. Biblioteca de Signos, 86. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Ediciones del Lirio.
- PIGLIA, RICARDO. (1997). *Cuentos morales*. Buenos Aires: Planeta.
- _____. (2001). *Crítica y ficción*. Argumentos, 267. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2003). *La ciudad ausente*. Narrativas hispánicas, 340. Barcelona: Anagrama.

Más allá de la intertextualidad: *La ciudad ausente*...

_____. (2008). *La ciudad ausente*. Ilustraciones de Luis Scafati. Adaptación y prólogo de Pablo De Santis. Barcelona-Madrid: Libros del Zorro Rojo.

_____. (2016). *Las tres vanguardias. Saer. Puig. Walsh*. Edición al cuidado de Patricia Somoza. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

_____. (2021). *Cuentos completos*. Narrativas hispánicas, 644. Barcelona: Anagrama.

[S/A]. (2015). "Televisión: Arlt revisitado", en *Revista Ñ*. Recuperado de www.clarin.com/rn/escenarios/television/TV-Arlt-revisitado_0_B1pZXsKwmg.html, el 8 de julio de 2021.

SCOLARI, CARLOS A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Madrid: Planeta.

VINELLI, ELENA. (2010). "Arrojada sobre nuestros ojos: la palabra escrita como objeto gráfico", en *Hologramática*, v. 4, núm. 13, pp. 3-33. Recuperado de http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/1033/hologramatica13_v4pp3_33.pdf, el 8 de julio de 2021.

_____. (2010). "La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis", en *Hologramática*, v. 4, núm. 13, pp. 35-42. Recuperado el 14 de julio de 2021 de http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/1033/hologramatica13_v4pp35_42.pdf

FILMOGRAFÍA

GODARD, JEAN-LUC. (2009). *Alphaville*. México: Universal Pictures.

SPINER, FERNANDO. (2004). *La sonámbula*. México: Film House.

DISCOGRAFÍA

PIGLIA, RICARDO, LUIS NATCH Y EDUARDO STUPÍA. (2015). *La incertidumbre*. Argentina: Club del Disco.