

La ficción argentina como arma ante el silencio: construcción crítico-literaria de *La ciudad ausente*

Laura Yazmín Conejo Olvera
México
ispoco@gmail.com

Resumen

El hablar de sucesos que atentan contra la humanidad conlleva una responsabilidad y un compromiso al exponer las versiones que no circulan de manera oficial. Por ello, al mostrar un panorama de la situación político-social y literaria argentina del siglo XX, busco conectar autores, obras, y estrategias narrativas que usan la ficción como arma para contraatacar el discurso oficial; y, acto seguido, insertar al autor Ricardo Piglia y su poética, expresada en *La ciudad ausente*, dentro de la nueva tradición literaria, la cual coincide con el silenciamiento impuesto a raíz de la última dictadura militar.

Palabras clave: Ricardo Piglia, ficción, alegoría, política, violencia, dictadura.

Argentinean fiction as a weapon against silence: literary-critical construction of *The Absent City*

Abstract

To talk about events that threaten humanity brings along a responsibility and a commitment to expose the versions that do not circulate in an official manner. Therefore, to show a picture of the Argentinean socio-political and literary situation of the XX century, it is sought to connect authors, literary works, and narrative strategies that employ the fiction as a weapon to counterattack the official discourse; and to insert the author Ricardo Piglia and his poetic, expressed in *The Absent City*, in the new literary tradition, which coincides with the mute imposed as a result of the last military dictatorship.

Keywords: Ricardo Piglia, Fiction, Allegory, Politic, Violence, Dictatorship.

*Cada vez estoy más convencido de
que se puede narrar cualquier cosa...
Sólo se trata de saber narrar, es decir,
ser capaz de transmitir al lenguaje la
pasión de lo que está por venir.*

Ricardo Piglia

Las luchas por las representaciones del pasado crítico¹ recaen directamente en la búsqueda de legitimación del discurso no oficial, de su verdad, pero sobre todo en la percepción que de ello se tendrá en la memoria futura (Jelin, 2002). Sin duda, Argentina es un país con un pasado particular respecto a cuestiones político-sociales, que ha consolidado una forma narrativa que recoge entre sus líneas discursos donde se ponen de manifiesto, ágilmente, las inconformidades respecto a lo que acontece; tal como expresan los relatos escritos durante los años sesenta, novelas con vocación de liberación y denuncia en los setentas, y novelas con un quiebre e interacción con la cultura de masas en los ochentas y noventas².

Escribir ficción después del Proceso de Reorganización Nacional (PRN)³, concebido en el periodo de 1976-1983, tuvo como prioridad reconstruir un sentido ante la pérdida impuesta de la memoria colectiva y, de igual forma, proponer un discurso sobre cómo narrar la (H/h)historia (Avellaneda, 2003: 123); de este modo, el discurso narrativo con recursos de ficción, empaquetado de un carácter histórico, ideológico y político, se hace más evidente a partir de 1976. Estos narradores, que escriben bajo la dictadura y siguen escribiendo después de ella, acataron un compromiso en el trabajo con la memoria social, los mitos culturales, históricos, y políticos, profundamente arraigados en la historia argentina, aunado a un

¹ Con pasado crítico se entiende el momento de conflicto político-social que se vivió a raíz de las dictaduras militares en Latinoamérica, por lo tanto las representaciones del pasado crítico, según Elizabeth Jelin (2002), refieren a aquellas formas de expresión artística y/o culturales tales como la literatura, representaciones teatrales, la fotografía, la pintura, y demás, que funcionaron como contraflujo del discurso oficial del Estado argentino durante la última dictadura militar.

² Reflexión hecha en torno al curso "Representaciones Urbanas en la literatura latinoamericana", impartido por la Dra. Alicia Salomone y la Dra. Natalia Cisterna en la Universidad de Chile durante el periodo agosto-diciembre del 2008. A partir de ahora, cada vez que se haga referencia a este curso se hará en el texto de la siguiente forma: (Salomone y Cisterna, 2008).

³ El Proceso de Reorganización Nacional es la autodenominación de las acciones llevadas a cabo por la junta militar argentina (1976-1983).

toque de ficción y “un tono definido por el trabajo con los bordes discursivos y por el postulado retórico de que narrar es abrir a la comprensión los discursos sociales borrosos y titubeantes” (Avellaneda, 2003: 128).

Es evidente, en este sentido, que bajo condiciones de represión, como la vivida en Argentina durante la década de los setentas del siglo pasado, las representaciones literarias de lo real se complican, pero no necesariamente en un sentido de debate sobre géneros o estéticas, sino en cuanto a contenido. Esta forma de narrar que lleva dentro de su ficción una carga de urgencia respecto a la memoria que se desborda, una vez que concluye el régimen militar en 1983, se convierte para los argentinos en portadora de voz en un entorno de silencio⁴.

Socio-política y literatura en Argentina: estrategias narrativas como forma de discurso aplicado en época de caos

En Latinoamérica, y específicamente en Argentina, hablar de política es necesariamente hablar de literatura, y viceversa; por lo que el interés recae necesariamente en la forma como lo histórico-político actúa dentro de la literatura y es visto, más allá de una mera referencia de acontecimientos temáticos, con una funcionalidad actante bajo parámetros temporales determinados. Una de las preocupaciones que se reconocen en la literatura contemporánea, a partir de la incursión en periodos violentos relacionados en este caso con la dictadura argentina es, precisamente, el límite entre el testimonio y la ficcionalización.

Tras la experiencia dictatorial, la literatura busca responder a esa crisis, pero duda de la posibilidad de “nombrar” directamente los hechos (Dove en Jelin y Longoni, 2005:146); por lo cual recurre a la ficcionalización trazada literariamente desde principios de la segunda mitad del siglo xx, ya que, como apuntan Elizabeth Jelin y Ana Longoni “la violencia puede ser tratada en el arte tanto desde la alegoría (o la representación) como desde la literalidad (o la presentación)” (2005: xx). Así, la literatura contribuye a la

⁴ Idea inspirada en la entrevista de James B. Wolcott a Ricardo Piglia incluida en *Crítica y ficción*, donde Piglia responde a una de las preguntas con la cuestión “¿Qué quiere decir pasar del silencio a la voz, qué quiere decir socialmente, y qué tipo de protocolos son necesarios para que esa función sea posible?” (Piglia, 2001:193).

memoria en la medida en que la interpreta; por ello, es necesario considerar que, para una obra de ficción basada en un hecho histórico, como es el caso de *La ciudad ausente*, lo que interesa es lo que no se nombra; es decir, que el lenguaje descriptivo testimonial no es prioritario por ahora; en cambio, sí lo es el silencio retomado por la ficción que busca ser interpretado.

Existen, según Andrés Avellaneda, tres momentos en la Argentina contemporánea (2003: 119), los cuales se relacionan histórica y políticamente a partir de los elementos discursivos que articulan estrategias narrativas y retóricas que definen la significación ideológica en dichos momentos: 1) la década del treinta, 2) el peronismo, 3) el ciclo de dictaduras y redemocratización del país.

Dentro de la tradición literaria argentina existe una serie de precursores que ayudan a entender la reivindicación respecto a la poética literaria con la que se narra en la posdictadura, la cual retomará Ricardo Piglia. Dicha reivindicación se conforma por voces particulares que repuntan significativamente, y se relacionan con los momentos histórico-políticos de Argentina propuestos por Avellaneda.

Los primeros aportes narrativos de importancia en la tradición literaria argentina del siglo XX, sobre los que se construirá posteriormente la narrativa de posdictadura, se dan durante la década de los treinta, momento en que se presenta “la década infame” que corresponde al primer golpe de estado formal en Argentina (1930-1943), donde retorna el Estado Oligárquico por fraude electoral y es prohibido el Partido Radical⁵.

Las estrategias narrativas que comenzaron a utilizarse giraban en torno a la referencia cartográfica de la ciudad y la desfamiliarización respecto a las instituciones y los valores establecidos; estos elementos son el punto de partida para entablar un lazo antecesor a la ficción que se basa en la condición existencialista, dada a partir de la reflexión sobre la condición humana en momentos de caos. Dicha condición existencialista, determinante en este periodo, se dio a conocer en el continente americano, y con particularidad en Argentina, después de la Segunda

⁵ En 1916 el Estado Oligárquico afianzado hasta entonces es restituido por la reforma electoral del Partido Radical que permanece, durante tres periodos presidenciales, de 1916 a 1930.

Guerra Mundial, cuando los pensamientos afines a Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir, fueron plasmados en la revista *Sur*, publicada de 1931 a 1992. Es importante señalar que una de las causas particulares para el desarrollo del existencialismo en Argentina fue el proceso de urbanización que convirtió a la ciudad de Buenos Aires en la gran ciudad que es ahora, dentro de la cual maduró la pluma de Roberto Arlt, considerado el primer existencialista pleno (García en Castro, 2005: 193), así como el escritor referido por antonomasia durante este primer periodo de la Argentina contemporánea.

La narrativa de Arlt, según David García Pérez, es cruel por naturaleza y se conforma en torno al hombre confrontado con la urbe, cuyo crecimiento generado por las migraciones de posguerra –el propio Arlt era un argentino de ascendencia Austro-Prusiana–, encaminaron los tópicos existencialistas arltianos hacia “una narrativa con mirada triste y pesimista sobre la urbe, foco de la decadencia humana; la negación categórica de cualquier planteamiento ético que pudiese salvar al hombre; la angustia como forma de vida y el hecho de que todo sentimiento humano es calculadoramente frío” (García en Castro, 2005: 193). De este modo, hacer de la literatura una búsqueda de sentido ante la vida se considera, ya en sí, una esperanza presente en el narrador y en los personajes que, al fluir generan una imagen interna y externa de la existencia; se trata pues, de hacer notar a través del ejercicio de la escritura un compromiso con el hombre que se encuentra en un momento crítico por su contexto, y cuya existencia se torna en una tragedia, para el autor, inconmensurable.

El inicio de la segunda mitad del siglo XX corresponde al momento que Avellaneda sitúa en el peronismo, caracterizado por un estilo político autoritario y anti-intelectual. Dicho periodo da inicio en 1946, con la primera presidencia de Juan Domingo Perón⁶, y termina en 1976, cuando la oposición lleva de la crisis del nacionalismo populista –con el “Golpe de la Revolución libertadora” en 1955 que se oponía al estilo político de Perón– al “Proceso de Reorganización Nacional” instaurado con el Golpe militar de 1976 (Salomone y Cisterna, 2008).

⁶ El peronismo tuvo tres periodos: de 1946 a 1952, de 1952 a 1955, y de 1973 a 1976, antes de ser derrocado con la crisis del modelo populista que surge como una oposición abierta entre militares y civiles.

La llegada de Perón al poder significó una inconformidad por parte de las clases no populares, pero sobre todo de aquellos escritores relacionados intelectualmente con la revista *Sur*⁷, quienes veían en Perón a un futuro Rosas. El linaje narrativo presente durante este segundo momento está perfectamente definido, es la etapa en que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, maceran lo más fecundo de su obra al mismo tiempo que colaboran para la revista *Sur* con publicaciones de carácter crítico y creativo.

Las estrategias narrativas presentes en esta etapa tenían como sello característico dirigir su discurso hacia una decodificación que funcionara en la lectura a partir de la reposición de códigos ausentes en el texto pero presentes en el lector; estas narraciones son la antesala de la ficción de posdictadura tal cual se conoce después de 1976, donde se ha optado por alegorizar mediante la figura de la hipálage, definida por Marchese y Forradelas como “una figura sintáctica o semántica que consiste en atribuir a un objeto el acto o la idea que conviene a un objeto cercano” (1986: 197); es decir, que cierto objeto se vuelve depositario de actos o ideas en los que se halla inmerso y que son necesarias de transmitir, aun cuando sea imposible mediante las estructuras tradicionales; ejemplo de ello son el cuento “Casa tomada” de Cortázar, publicado en *Bestiario* (1951), y “La fiesta del monstruo” (1947)⁸ de Borges en co-autoría con Bioy Casares.

En Latinoamérica, las dictaduras representaron el quiebre literario que se da con mayor auge después de la represión, pues surge una proliferación de discursos que no acataban ya los estatutos tradicionales del realismo y mucho menos los de carácter hegemónico, sino que se fundamentaban en la búsqueda de la re-estructuración de los derechos violados y las identidades fragmentadas. La unión entre la segunda mitad de la década de los setentas y la década de los ochentas resulta significativa, ya que ésta hila diferentes vertientes intelectuales y distintos momentos nacionales desde el punto de vista político-social y cultural.

⁷ El perfil de la revista *Sur* era de carácter antinazi, antifascista, antifranquista, y antiperonista (aunque durante este periodo los peronistas los tacharon de antinacionalistas).

⁸ “Fue publicado por la revista *Marcha* de Montevideo el 30 de septiembre de 1955, una vez caído el peronismo. Fue publicado en libro en 1977, cuando fue incluido en los *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*” (Rossi, [s/a]).

Este periodo coincide con el inicio y fin de la dictadura (1976-1983), así como con el inicio del re-establecimiento de la democracia en Argentina, el cual continuará hasta la década de los noventas.

Es dentro de este marco de discusión cultural que Avellaneda sitúa el tercer momento argentino que corresponde al ciclo de dictaduras y redemocratización, donde el discurso de codificación de la etapa anterior es retomado y perfeccionado mediante la inversión de códigos que resignifican el sentido, donde el significante ya no tiene que ver directamente con el significado. Una buena parte de la literatura argentina de esos años se planteó el problema de las estrategias de representación de la realidad y redefinición del canon realista en las artes, la literatura, y la historia, debido a los sucesos nacionales acaecidos en el momento; dicho debate se centró en la convalidación del canon realista frente a la ficción, así como a los proyectos experimentales o de vanguardia que, por su cosmopolitismo aparentemente no nacional, permanecían relegados.

El corpus narrativo que se presenta en la época puso de manifiesto la duda sobre la posibilidad de ordenar discursivamente la realidad, abriendo así el diálogo ante la pregunta: ¿cómo se puede hablar de la realidad escribiendo ficción? (Garabano, 2003: 27). En respuesta, la generación de la década del ochenta comienza a cuestionarse la historia surgida como “oficial”, la cual se desarrollaba a partir de relatos selectivos que intentaban “definir y reforzar sentimientos de pertenencia, [dirigidos a] mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas” (Pollak, 1989: 9), instaurados por el gobierno militar; al mismo tiempo que aparecen textos que conjuntarán la ficción, la historia, y la memoria de un pueblo violentado.

Se comienza a optar por la posibilidad de hablar del presente a través del pasado o futuro en la narración, así como a instaurar posturas sobre la condición argentina durante esos años, donde la ficción literaria contraataca a la ficción política entablando un diálogo con la sociedad a través de la voz literaria del autor, la cual alcanza un resquicio de libertad para hablar. Pero negar o poner en duda el canon realista en ese momento significaba negar el discurso hegemónico y, sobre todo, negarse a la simplificación de la cultura en el acto oficial, lo que terminó sin más con la

ruptura de ese pacto realista que provocó en años posteriores el quiebre literario de lo que, hasta entonces, era la literatura argentina. Dicho quiebre se deja ver durante el cambio de la modernidad a la posmodernidad, al menos en esencia, donde la situación global ha abarcado parte considerable de las naciones, tanto en las formas de gobernar como en las formas de narrar que se ven influenciadas por países extranjeros a raíz de la Segunda Guerra Mundial.

Ficción teórica: cómo se narra en posdictadura

Los escritores argentinos de posdictadura tienden a aceptar las teorías y estrategias narrativas provenientes de otras naciones e incluso otros continentes, pero también conservan lo propio volcando su visión hacia textos olvidados, así como a la tradición nacional que no se incluía en el canon oficial. La identidad nacional representada en textos argentinos tiene una base importante legada directamente de los textos de Borges y de Cortázar, en quienes la esencia de lo que se considera argentino ya no recae en un folclorismo total, sino en una serie de fantasías y exotismos muchas veces ocultos en lo europeizante, tal como apunta Borges en “El escritor argentino y la tradición. Discusión 1932”, con una observación de Gibbon sobre el Corán, lo cual apunta a la concepción de Argentina como urbe cosmopolita: “he encontrado en días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local” (Borges, 1982: 270). Espacios y argumentos que servirán para instalar, mediante un juego con los lugares y tiempos, una nueva perspectiva sobre lo argentino después de la última dictadura militar.

Existe un texto de Osvaldo Lamborghini titulado *El Fiord* (1969), recuperado por César Aira, que constituye el punto de partida del rescate literario de los ochentas; en el texto, como señala Josefina Ludmer, se aprecia “un acto de subversión donde lo único que importa es pasar fronteras, orillas, límites para llegar al subsuelo más violento de la lengua” (1988: 182), ahí se mezclan las voces de la cultura popular y de la alta cultura (la civilización y la barbarie) incorporadas en la literatura, del mismo modo en que Borges y Bioy Casares lo hicieron con el cuento “La fiesta del monstruo” (1947). La forma alegórica de la ficción, a favor del pueblo y no de las clases dominantes, se resume en lo que Walter Benjamin apunta en

su tesis sobre la alegoría, donde expresa que “más que restaurar una totalidad de sentido, es sintomática de una pérdida de sentido verdadero, en la cual al discurso de la historia no le queda otro remedio que revestirse de ironía y parodia” (1973: 24-25) para expresarse, ya que en un sentido tradicional, es una figura que tiende a explicar una totalidad de sentido a través de varios niveles de lectura.

La académica Marta Morello Frosch en su texto “Borges y los nuevos: ruptura y continuidad” (1991), afirma que más allá de los diversos acercamientos a la historia, los estilos, o proyectos ideológicos, la crítica ha insistido que la literatura argentina de los años posteriores a la dictadura se ha preocupado en una forma un tanto obsesiva por el problema de la historia nacional, proyectada como una serie de fragmentos que difícilmente pueden organizarse en forma discursiva, pues a partir de los valores impuestos con violencia al final de la década de los setentas, “lo argentino” comienza a caber en una fuente inagotable de narraciones y nuevas ficciones, tanto al servicio del pueblo como a los intereses de las clases dominantes⁹, quienes no se basan únicamente en la coerción y la violencia, sino que necesitan elementos ficticios para su credibilidad. Siguiendo con la idea de Benjamin, la ficción sirve entonces como alegorización de esta lucha entre la civilización y la barbarie, que llegado a este punto, invierte las categorías imperantes hasta el siglo XIX, donde la literatura de dictadura y sobre todo de posdictadura, son la excusa para desafiar la idea de la historia como una identidad inamovible, o en su defecto, para la desviación de la atención en momentos traumáticos cometidos al pueblo, pues el Estado también narra, y el Estado argentino es a su vez la historia de esas historias.

Existe, entonces, una constante basada en la decodificación a partir de la alegoría, en textos escritos durante los últimos treinta años del siglo XX, en los cuales, a través de las ficciones, hay un entrecruzamiento que disloca tanto el acto de emisión como el de recepción, generando una crudeza en los relatos que, de forma latente e implícita, pasan

⁹ Según Raymond Williams “el discurso de la época contenía una tipificación del ser argentino, con un estilo de vida basado en la moral occidental y con ideología cristiana, que todo el que se dignara portar el genotipo argentino debía seguir y respetar para que de esa manera se mantuviera el orden y la seguridad nacional” (Garabano, 2003:29).

desapercibidos a simple vista, y cuya alusividad y alegorización son parte de esa descendencia discursiva de estrategias predilectas de la ficción argentina a partir de la instauración del régimen militar.

Las técnicas narrativas que Manuel Puig utiliza para narrar son, en este caso, un referente indispensable para explicar paralelamente a Piglia en esta etapa de posdictadura y redemocratización. Puig emplea alegorías que mezclan residuos de la cultura de masas con discursos orales de historias de vida, y se sumerge en ese mundo teórico-ficcional para narrar el silencio. La falsa documentación que se emplea en la narrativa de Puig se inserta en una paradoja que crea un texto que “es” y “no es” simultáneamente, pues se basa en la creación *-inventio-* y copia *-reproductio-* que niega la existencia de quien lo produce, haciendo un discurso de fusión y mezcla donde la oposición de los campos semánticos no existen, sino que los vuelven intercambiables. Esto escandaliza, pues, si se produce la ruptura de la diferencia entre lo verdadero y lo falso¹⁰, se terminará por deconstruir no sólo la realidad, sino también la ideología considerada inamovible y vital para garantizar el modo de vida o de un ser nacional.

El discurso literario de los escritores de los ochenta y principios de los noventa, comienza hablando subversivamente de la literatura, de la historia y de la política, desde un panorama ficcional que desplaza el discurso monológico y paternalista del poder, bajo la contestación de la hiperrealidad referenciada en la hiperliterariedad, como una oposición dialógica que contraataca mediante la proliferación de textos, cuya ambigüedad proveniente de ese quiebre con el pacto realista, requiere una interpretación que vaya más allá de lo expuesto superficialmente. De esta forma los textos que se constituyen durante la primera etapa de la redemocratización trabajan con la traducción, la cita, la copia, los saberes robados y parodiados, la alegoría, la narración policial al estilo americano, la memoria-olvido, el pastiche, etcétera. Exaltando, en suma, esa bastardía y mezcla que hace posible trabajar lo político como escritura, en vez de usar lo político como tema.

¹⁰ O lo que se cree que es verdadero y lo que se cree que es falso.

La ficción en la obra de Ricardo Piglia

Ricardo Piglia¹¹ nace en Androgué, provincia de Buenos Aires, en 1940. Considerado por la crítica como uno de los escritores argentinos más importantes de la segunda mitad del siglo XX¹², plasmó en papel el testimonio de una nación y una ciudad devastada por el sistema político-económico neoliberal, implementado a raíz de la dictadura militar en Argentina que duró de 1976 a 1983.

Existe un momento paradigmático en su obra, que desde el punto de vista de la crítica, corresponde al tiempo de escribir y publicar *Respiración artificial* (1980). Dicho paradigma lo circunvala el crítico Jorge Fornet en las preguntas sobre ¿cómo narrar los hechos reales?, y ¿desde qué tradición narrar? Si *Respiración artificial* significó el parteaguas crítico de su obra escrita hasta ese momento, con *La ciudad ausente* (1992), Piglia pone de manifiesto un nuevo concepto en su obra: la “ficción paranoica”¹³, que repercutirá en la reinterpretación y reinención de la ficción que se construye a partir del referente de “realidad” dentro de la narración.

En “Tesis sobre el cuento”, incluido en *Formas breves* (1999), Piglia señala que toda narración debe contar siempre dos historias, una superficial -lo dicho- y otra profunda -lo no dicho-, para sostener la intriga; así, al trabajar en los límites del lenguaje se construye lo implícito en el cruce de lo que se narra y lo que se calla. El escritor, y posteriormente el lector, tienen la misión de establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, y descubrir el secreto que el Estado manipula, esconde o entierra.

La correspondencia de la novela escrita en posdictadura, refiriéndome en especial al trabajo literario gestado en la Argentina, está directamente relacionada con la narrativa europea de posguerra a través del concepto

¹¹ Ha publicado, desde 1965, textos que abarcan distintos géneros: los volúmenes de cuentos *Nombre falso* (1975), *Cuentos morales* (1995) y *La invasión* (2007); los ensayos compilados en *Crítica y ficción* (1986), *La Argentina en pedazos* (1993), *Formas breves* (1999), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), y *El último lector* (2005); así como las novelas *Respiración artificial* (1980), *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), y *Blanco nocturno* (2010).

¹² Según Jorge Fornet, a partir de la publicación de *Respiración artificial* (Fornet en Jitrik, 2000:345).

¹³ La *ficción paranoica* es un término creado por Ricardo Piglia, al que define como un “delirio interpretativo, una interpretación que intenta borrar el azar, considerar que el azar no existe, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que me está dirigido” (1991:4-5), término que dio a conocer en una entrevista el 10 de octubre de 1991 para el diario *Clarín. Cultura y nación*.

Universalización del Holocausto, acuñado por el teórico alemán Andreas Huyssen, que alegoriza el genocidio judío en los campos de concentración alemán con los genocidios ocurridos en los países latinoamericanos afectados por las dictaduras. Esta alegorización engloba el cuestionamiento que Fornet hace a partir de la conocida sentencia de Theodor Adorno: “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Traverso, 2001: 133). ¿Es posible considerar la novela política tal cual la conocemos, o es imposible después de Auschwitz?; cuestión que a su vez Piglia retoma para cuestionar: ¿es posible una novela política posterior a la dictadura militar en Argentina? (Fornet, 2000).

Lo que Fornet refiere sobre Auschwitz y lo que Piglia apunta respecto a Argentina forman un punto de unión referencial respecto a cómo documentar/narrar dichos acontecimientos. Es por ello que la propuesta literaria-ficcional durante los años vigentes y posteriores al régimen militar en Argentina (1976-1994) significó un atrevimiento al alzar la voz desde los márgenes, convirtiéndose de inmediato en narraciones de punta que debían ser leídas a partir de una decodificación específica. Estas escrituras de punta, como afirma Andrés Avellaneda, cuestionan los saberes dentro de los discursos que se gestan a partir de la potencialidad del lenguaje para difundirlos, implícitamente, bajo condiciones represivas y, de este modo, garantizar la continuidad de un posible histórico-político en el habla literaria, donde la ficción literaria y la ficción del Estado convergen y crean una tensión que radica en la manipulación de ciertas historias (2003: 123).

El resultado de la aplicación de estas nuevas formas narrativas en el discurso recae en “decir sin decir”, una escritura de elipsis al estilo *iceberg* de Hemingway¹⁴, donde lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado. Ante esto tenemos que, para Piglia y otros autores contemporáneos, lo histórico-político se trastoca en ficción y teoría para poder ser narrado; es decir, para narrar la memoria colectiva sometida se debe tener en consideración un espacio de cierta comodidad, así como un lenguaje en la escritura desde el cual poder narrar con la menor posibilidad de percances.

¹⁴ El estilo iceberg de Hemingway refiere a que un texto debe “no dejar asomar más de un tercio de su cuerpo, pues los dos tercios restantes han de contar con la imaginación del lector para manifestarse. Dicho de otro modo: lo que asoma, además de mostrarse eficientemente -y por eso mismo-, debe sugerir lo que hay debajo” (Guelbenzu, 2003).

A partir de la desolemnización de las dos grandes corrientes de la literatura argentina del siglo XIX: civilización y barbarie¹⁵, Borges se abre paso mediante la parodia a los textos literarios que hasta entonces habían sido el eje fundamental de la literatura argentina, por lo cual recurre a lo apócrifo respecto a la desapropiación de citas, referencias culturales, y traducciones legadas de la tradición nacional en una contaminación de la civilización por la barbarie, de la no ficción por la ficción, que repuntan notablemente en la obra de Piglia. La presencia de Borges dentro de la composición narrativa en Piglia es de particular importancia, según Marta Morello-Frosch:

Se reconocen herederos de Borges dentro de sus diferencias y que, a la par que lo modifican y reconstruyen, reconocen en su antecesor ciertos rasgos comunes que lo hacen rescatable: su interés por redefinir lo nacional, su ironización de los falsos proyectos culturales y su reivindicación de textos fundamentales de la historia nacional (1991: 118).

Este “tratamiento borgeano de la cultura es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución” (Piglia, 2001: 108), y que Piglia retoma para redefinir los parámetros del ser nacional, parodiando el discurso oficial del Estado mediante la re-escritura en sus textos, como una manera de reafirmar la producción interminable de significados, y así afirmar que la verdad es móvil, que el sentido no se halla ni en el texto ni en el escritor; y resaltar, asimismo, cómo el significado interpretativo se encuentra sometido a la cultura de masas. De igual forma, es importante señalar que, como afirma Jorge Schwartz, el ultraísmo como corriente literaria española acunada en Argentina a través de Borges durante los primeros años de la década de 1920, defendía la tendencia estética futurista, en sus orígenes, con la característica común de ser vanguardistas (2002:130-131). Es esta estética la que retomará Piglia, a mi parecer, al momento de concebir el relato futurista del que es partícipe *La ciudad ausente*, y en especial el personaje de la Autómata.

¹⁵ Para Idelber Avelar dicha dualidad en la obra de Borges se ve representada en “la tradición modernizante europeísta que abarca desde Sarmiento a Mansilla y más allá, así como, por otro lado, la apropiación letrada de lo popular en la gauchesca de Hidalgo, Del Campo, Ascasubi y Hernández” (2000:124).

Si Borges funciona para Piglia como base y referente respecto a la narración desde la tradición argentina del siglo XIX, Roberto Arlt se convierte en una influencia como referente moderno del siglo XX. Arlt surge como el primer cronista de una modernidad marcada por el choque entre las masas urbanas, lo transitorio y el devenir entre la utopía y distopía; con una narración dentro de lo que Walter Benjamin llama “la era de la reproducción mecánica” (1989), donde la posibilidad de falsificación¹⁶ se da por medio de la desaturización de los personajes que “parten de las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa” (Piglia, 2001: 28) de la ciudad al interior del texto, “desvinculando lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1989: 3).

La escritura de Arlt representa para Piglia “la ficción política” que se estructura alrededor de la sociedad argentina-bonaerense del siglo XX, cuya materia prima en la narración se articula con los materiales lingüísticos de la modernidad argentina: un lenguaje impuro a manera de collage en el castellano platense, causado por la inmigración que las guerras mundiales provocaron, en conjunto con los lenguajes de la tecnología y la ciencia popular (Avelar en Fonet, 2000). Para Piglia la redefinición /reinención del lenguaje y la nacionalidad en la tradición argentina son fundamentales cuando el proyecto de las élites liberales fracasa, y los europeos que van llegando al país no son los esperados, sino inmigrantes pobres y anarquistas, o intelectuales marginados en sus propios países; dicha configuración es recurrente en distintos personajes dentro de la obra de Piglia.

La marca ficcional Borgeana y la conceptual-cartográfica de Arlt, construyen la primera plataforma en la que se sostiene la ficción de Piglia. Dicha ficción termina puliéndose al incluir a Macedonio Fernández, la figura más desconcertante de la literatura argentina, dentro de esta Trinidad literaria. Macedonio, a quien el propio Borges nunca dejó de llamar 'mi maestro', se convirtió, según Avelar, en una de las mayores fuentes de alternativas al naturalismo fotográfico y al costumbrismo pintoresco en el interior de la tradición literaria argentina. Publicó sólo dos textos, el primero *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), en vida, y el segundo, una novela póstuma titulada *Museo de la novela de la Eterna*

¹⁶ Realidad falsificada en ficción, dinero falsificado, cordura falsificada y discursos falsificados.

(1967). Tomando en cuenta esta última publicación, ninguna interpretación de la narración en Piglia puede eludir a este autor, quien es homenajeado enteramente dentro de *La ciudad ausente*.

La poética de Macedonio¹⁷, presente en Piglia, recae primeramente en su concepción de la literatura como desafío lanzado al futuro; el cual tendrá como una de sus principales aspiraciones pasar desapercibido. Con la publicación de una obra voluntariamente desconocida, de autor desconocido, o atribuida a otro autor, juega con los dobles, con la utopía dentro de la narración, con el archivo de lo ya escrito; y mira hacia el futuro, cuya ficción recae en el aplazamiento de algo al borde de su realización, donde la promesa de la novela dentro de la historia misma que había que narrar, explota las fronteras entre lo ficcional y lo histórico: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)” (Piglia, 2001: 123).

Piglia retoma estas consideraciones para insertarlas dentro de *La ciudad ausente*, a través de la idea de un mensaje anónimo que proponga un rompecabezas irresoluble, cuya narración sea necesariamente ilegible para su presente, no porque así lo sea, sino porque se pensó como un texto cuya memoria pasada es necesaria para la construcción de expectativas futuras, como es mencionado y reiterado a lo largo de toda la trama compuesta por cuatro capítulos: la única verdad no es la realidad.

De esta manera, al reinventar espacios, utopías, e imaginarios, Piglia funcionaliza los métodos empleados por sus precursores no en un sentido de culto sino más bien como diálogo con ellos y desde ellos (Fornet, 2000).

Ficción y realidad en *La ciudad ausente*

Desde el inicio de las narraciones, referentes a situaciones sociales, nos encontramos ante la disyuntiva de considerar real o imaginaria la situación que se plantea en el texto. Roland Barthes en *Literatura y realidad* (1982) afirma dicha disyuntiva al referir que lo “concreto” se halla siempre en guerra con el “sentido”, aludiendo que lo que se vive no puede significar, y que lo “real” se referencia directamente en el relato histórico que supondría reportar “lo que ha pasado realmente”.

¹⁷ A partir de ahora refiriéndome únicamente a *Museo de la novela de la Eterna*.

Ante esta primera afirmación, es notable señalar que siendo *La ciudad ausente* un texto ficticio, enmarcado dentro de un contexto político-social históricamente determinado, entre sus líneas se alude a una versión no oficial de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar argentina, y que es necesario insertar dentro de esta pugna, para entender por qué es importante la relación ficción-realidad para hablar de identidad, memoria, y olvido, dentro del texto.

Toda realidad, en el sentido cultural, es concebida como una realidad social que se concreta en un espacio y tiempo determinado. Cuando hablamos de realidad, dentro de la literatura latinoamericana contemporánea, habrá primero que corregir la idea de que la literatura es un reflejo del mundo, pues al añadir ficción a un discurso literario, esto provoca que éste no corresponda a la realidad cotidiana que se muestra en el día a día. La literatura¹⁸, por tanto, no refleja sino que reproduce el mundo mediante un artificio estético que busca la construcción de un *mundo posible* paralelo al mundo cotidiano que, ayudado por la ficcionalización, permite un distanciamiento para ampliar el horizonte y poder hacer crítica de esa realidad social cotidiana, sobre todo cuando las políticas de represión lo impiden.

Ahora bien, habrá que preguntarnos ¿de qué forma la realidad cotidiana -externa- se expresa en las obras literarias, específicamente en *La ciudad ausente*, y qué es lo que se hace con ella? Ya se ha dicho que es mediante la ficción que la realidad cotidiana se trasmuta para ejercer una denuncia material y una re-construcción de la identidad fragmentada, que de forma implícita se queda en el colectivo; esto se da por la cualidad literaria que se apoya en el lenguaje como material discursivo, facultad que mediada por la estética, propicia que se pase del signo al símbolo para que la realidad ficcional adquiera un sentido y posibilidad de significación alterna dentro de una realidad histórica que parece sellada a toda contradicción, pues:

Sólo podemos captar las huellas que logran trasponer los límites de la incomunicación o la posibilidad de expresión -que algo se diga o se exprese aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia (Jelin y Longoni, 2005: xx).

¹⁸ Sin hacer distinción entre los géneros literarios.

En Latinoamérica surge, durante la década de 1970, lo que la crítica ha dado en llamar nueva novela histórica (Aínsa, 1991: 15), cuya aparición se da en Francia durante 1956 con el nombre de *Nouveau roman*. Esta nueva forma de narrar la historia dentro de la literatura cambia los patrones originales de la novela histórica para dar prioridad a la forma en que se escribe, la forma en la que el relato se construye, y la forma en que es narrado¹⁹ como una respuesta a la inconformidad de momentos históricos ocurridos, que al incluir acontecimientos reales e imaginarios dentro de la narración, presupone una noción de realidad que al confrontar lo marginal y lo oficial, registra dos versiones sobre un mismo acontecimiento.

Estas afirmaciones tienen, desde mi punto de vista, una relación directa con *La ciudad ausente*, ya que la historia y la inestabilidad política argentina coinciden en un mismo punto dentro de la literatura: el poder que violenta y suprime las voces que se hallan en su contra; voces que de forma implícita y bajo símbolos enmarcan una conciencia colectiva que se halla fragmentada. El autor busca, también a través de sus miedos, regresarle una identidad a la nación mediante la memoria de la historia ocurrida, rescatada a partir de una ficción, ya que "si un texto 'disfraza' el pasado documentado de manera que pueda ser perfectamente identificable, posiblemente el disfraz es parte de la significación del texto en su relación con el pasado, con el contexto histórico en el cual se produce" (Pons, 1996: 19).

El crítico francés Jean Baudrillard, en su texto *Cultura y simulacro* (1978), propone una conciliación entre la realidad impuesta por los gobiernos y las realidades reprimidas mediante el concepto de la *Hiperrealidad*, el cual presenta una realidad extrapolada donde los referentes directos impiden comprender el sentido literal de lo que se narra. Esto es necesario cuando la vida contemporánea, como la conocemos, no puede ser nombrada sino únicamente simulada en torno a los signos de lo real. Bajo esta visión hiperreal se da una *simulación* de la realidad dentro de *La ciudad ausente*, como una forma de concebir la ciudad de Buenos Aires, donde la seguridad personal representa un

¹⁹ Ya que el objeto de esta investigación no versa sobre las discusiones que surgen en torno a la nueva novela histórica latinoamericana es preciso que se tenga en cuenta las características que para ello da Fernando Aínsa: 1) Preocupación por el lenguaje y uso de formas expresivas para reconstruir o desmitificar el pasado. 2) Superposición de tiempos diferentes y multiplicidad de puntos de vista que impide el acceso a una sola verdad histórica. 3) Posibilidad de usar otra novela como punto de partida (1991:13-31).

titubeo frente al Estado conspiratorio, donde la identidad ha sido fragmentada y la memoria borrada.

La elaboración de esta identidad, ligada a los procesos de percepción y toma de conciencia, implica una memoria orientada a la acción del presente y a sus consecuencias en el futuro, pues:

Sólo el conocimiento previo del horizonte extraliterario permite una recepción para la cual las perspectivas del texto aspiran a un contexto de referencia y adquieren carácter de instrucciones [...] el lector [...] produce actos de imaginación por medio de los cuales se despierta [...] la diversidad de referencias de las perspectivas de representación y se reúnen en el horizonte del sentido (Iser, 1987: 143).

Dentro de la narración, específicamente hablando de *La ciudad ausente*, se aspira a re-construir una identidad nacional fragmentada a partir de inscripciones simbólicas²⁰ que en el discurso literario se hacen presentes al recurrir a géneros como el *policial*, en conjunto con el aspecto teórico que ha caracterizado a los escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX, y a la cantidad de recursos narrativos puestos a su disposición, como la parodia y la alegoría, que conforman el punto clave cuando los filtros y cruces entre ficción y realidad son el escenario de una Buenos Aires posdictatorial, que busca ser comprendida dentro de una realidad escindida entre lo oficial y lo marginal en el espacio de la ciudad.

La pérdida: bifurcación que compone la novela

La ciudad ausente es la imagen de una ciudad perdida: una ciudad donde se ha afianzado el caos, la decadencia, la complejidad, y la conciencia de pérdida, que la muestran como un lugar heterogéneo donde convergen preguntas en busca de respuestas, una ciudad que sueña una inmortalidad y una memoria que sean fruto del arte de narrar.

Nos encontramos frente a un relato donde los mundos posibles se convierten “en las variables de una historia de ausencia: la ausencia de una mujer, una ciudad²¹, una lengua o una patria” (Berg, 2002: 87); la mujer, autómatas para Macedonio, y ciudad para Piglia, se encuentra doblemente ausente, doblemente perdida.

²⁰ “Sus códigos se presentaron admirablemente para un pacto de lectura en clave a propósito de los años de dictadura militar” (Avellaneda en Bergero y Reati, 1997:160).

²¹ Entiéndase ciudad como nación, con todas las características que ello implica.

El fundamento de la filosofía popular dicta que las cosas existen más allá de lo tangible, es decir, “nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde”²². Cuando la ausencia se hace presente, por su calidad de ausencia y no de presencia, nos hallamos despojados, con una sensación que nos lleva a la búsqueda de lo perdido y a las preguntas que expliquen esa ausencia. La desdicha se torna, entonces, en parteaguas para emprender la tarea creativa que lleve a la(s) respuesta(s): “bajo este estado se puede mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos” (Piglia, 1993: 79). Esto coloca a la pérdida como pieza fundamental para adentrarse y entender *La ciudad ausente*.

Hacia 1903, el tango comienza a adquirir el temple que lo llevaría a consolidarse en 1916 como la música popular por excelencia en el Río de la Plata. Es con las interpretaciones hechas por Carlos Gardel, que el tango afianza entre sus versos, el argumento del “hombre abandonado [que] le habla a la mujer perdida y se queja de su traición” (Piglia, 1993: 78).

Ahora bien, si esa desdicha por la pérdida de la mujer, es la condición para el surgimiento del tango, por lo que respecta a *La ciudad ausente* rescato dicho argumento pero bifurcándolo. Así, se verá que la muerte provoca el abandono de la mujer de Macedonio, y el Estado conspirativo provoca la traición en la ciudad. Por lo anterior, la novela buscará respuestas en conjunto que expliquen los motivos para la resurrección de Elena²³, y el desenmascaramiento de las ficciones creadas por el Estado dentro de la ciudad, para hablar de la identidad posdictatorial del pueblo argentino.

El personaje de Macedonio Fernández dentro de *La ciudad ausente* explica que la ausencia es “una realidad material, como un pozo en el pasto” (Piglia, 2003: 152); ante esto, considero que la ausencia, tal como la plantea Macedonio, va más allá de la materialidad, pues, cuando Elena muere, su ausencia física no le golpea tanto como su ausencia espiritual, y el dolor que esto último le causa, es el motivo por el cual buscará la forma de regresarla de la muerte: “de golpe Elena estaba ausente [...] Nada dejó que no doliera” (Piglia, 2003: 152). Percibo, entonces, a partir de la

²² Dicho popular.

²³ Cuando muere Elena, Macedonio la reinventa en forma de máquina, dicho estado le confiere la capacidad de mirar la realidad de forma diferente; es decir, tiene una amplitud de perspectiva de la que carece el resto de los personajes.

metáfora de la muerte de Elena dos tipos de ausencia, las cuales planteo basándome en el concepto dado por Jean Baudrillard sobre el exterminio literal y el exterminio simbólico (1978: 22), de las cuales, la importancia para esta investigación recae, desde mi punto de vista, en la ausencia simbólica.

Dentro de la ausencia literal el vacío que deja un acontecimiento es explícito, por lo que el referente que percibe notará esa ausencia y se cuestionará sobre ella; si la ausencia es simbólica el vacío será implícito, estará ahí, pero no será tangible: por lo tanto, no resultará difícil implantar un nuevo elemento que evite que esa ausencia se note, se sienta, se cuestione y, por tanto, sea fácil de olvidar.

Homenajeando a Macedonio, la máquina de narrar historias que se construye a partir de la pérdida de Elena, metaforiza la contra-realidad ante el poder mediático del Estado que detenta en las redes de ficción, pero sobre todo será una alegoría de los desaparecidos en dictadura que buscan, a través de sus relatos, mantener una memoria consciente del pasado, generación tras generación. Pues, sólo con la toma de conciencia colectiva respecto a la ciudad y su proceder, durante y después de la dictadura, se podrá preservar la identidad y la memoria que el genocidio militar intentó aniquilar.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (1991), “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Cuadernos Americanos*, No. 28, 13-31.

Avelar, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

(2000), “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción”, en Jorge Fornet (editor) *Valoración múltiple Ricardo Piglia*, La Habana: Casa de las Américas, 209-233.

Avellaneda, Andrés (2003), “Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, no. 202, 119-135.

(1997), “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en Adriana Bergero y Fernando Reati (compiladores) *Memoria colectiva y políticas de olvido Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Buenos Aires: Estudios Culturales, 141-181.

Barthes, Roland (1982), *Literatura y Realidad*, Paris: Seuil.

Baudrillard, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Madrid: Kairós.

Benjamin, Walter (1973), *Discursos ininterrumpidos*, Madrid: Taurus.

(1989), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires: Taurus.

<<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>>, (23 de diciembre de 2010).

- Berg, Edgardo (2002), *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires: Biblos.
- Borges, Jorge Luis (1989), “El escritor argentino y la tradición. Discusión 1932”, en *Obras completas Tomo I*, Buenos Aires: Emecé, 270.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares (1977), “La fiesta del monstruo”, en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.
- Cortázar, Julio (1951), “Casa tomada”, en *Bestiario*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Dove, Patrick (2005), “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el CONO SUR”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (compiladores) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 131-240.
- Fernández, Macedonio (1928), *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires: M. Gleizer ed.
- (1967), *Museo de la Novela de la Eterna*, Buenos Aires: Consejo Empresarial de América Latina (CEAL).
- Fornet, Jorge (2000), *Valoración múltiple Ricardo Piglia*, La Habana: Casa de las Américas.
- (2000), “Un debate de poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia”, en Noé Jitrik (compilador) *Historia Crítica de la Literatura Argentina: la narración gana la partida*, Buenos Aires: Emecé, 345-357.
- Garabano, Sandra (2003), *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

- García, David (2005), "Tríptico del pensamiento existencialista en la literatura latinoamericana del siglo xx: Arlt, Onetti y Sábato", en Maricruz Castro (coordinadora) *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo xx*, Estado de México: Tecnológico de Monterrey Campus Estado de México / Miguel Ángel Porrúa, 189-211.
- Guelbenzu, José María (2003), "Iceberg Hemingway", en *El País*, 10 de mayo de 2003.
<http://elpais.com/diario/2003/05/10/babelia/1052523560_850215.html> (15 de abril de 2011).
- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (compiladores) (2005), *Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lamborghini, Osvaldo (1969), *El Fiord*, Buenos Aires: Ediciones Chinatown.
- Ludmer, Josefina (2000), *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros perfil.
<http://www.folkloretradiciones.com.ar/_literatura/EI%20genero%20gauchesco_Un%20tratado%20sobre%20la%20patria.pdf> (30 de diciembre de 2010).
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.

Morello-Frosch, Marta (1991), “Borges y los nuevos: ruptura y continuidad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XVII, no. 34, 105-120.
<<http://www.jstor.org/pss/4530563>> (30 de diciembre de 2010).

Piglia, Ricardo (1980), *Respiración artificial*, Buenos Aires: Pomaire.

(1988), *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana.

(1991), “La ficción paranoica”, en *El Clarín. Cultura y nación*, Buenos Aires, 4-5.

(1993), *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

(1994), *Nombre falso*, Buenos Aires: Seix Barral.

(1995), *Cuentos morales*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

(1997), *Plata quemada*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

(1999), *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.

(2000), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).

(2001), *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

(2003), *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama.

(2005), *El último lector*, Barcelona: Anagrama.

(2007), *La invasión*, Barcelona: Anagrama.

(2010), *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.

Pollack, Michael (1989), "Memoria, esquecimiento, silencio", en *Estudios Históricos*, vol. 2, no. 3, Río de Janeiro, 3-15.

Pons, María Cristina (1996), *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Ciudad de México: Siglo XXI.

Rossi, Luis Alejandro (s/a), "Borges, Bioy Casares y el peronismo", en *Sololiteratura*
<<http://sololiteratura.com/bor/borbioyyelperonismo.htm>> (8 de noviembre de 2011).

Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Ciudad de México: FCE.

Traverso, Enzo (2001), *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona: Herder.

Laura Yazmín Conejo Olvera. Licenciada en literatura latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Líneas de investigación: Historia y Memoria Latinoamericana. Publicaciones recientes: coautoría de “La fotografía Alemana: Laurence Meinhardt de Figueroa”, en *Mujeres en Yucatán, Mujeres de Yucatán* (2012).

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2012.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2012.