

El relato migrante

la transposición de la novela La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia a ópera e historieta

Autor:

Vinelli, Elena

Tutor:

Bueno, Mónica Liliana

2011

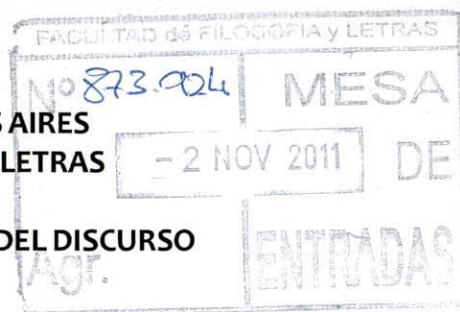
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

Tesis
18.3.6

Tesis 18-3-6

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

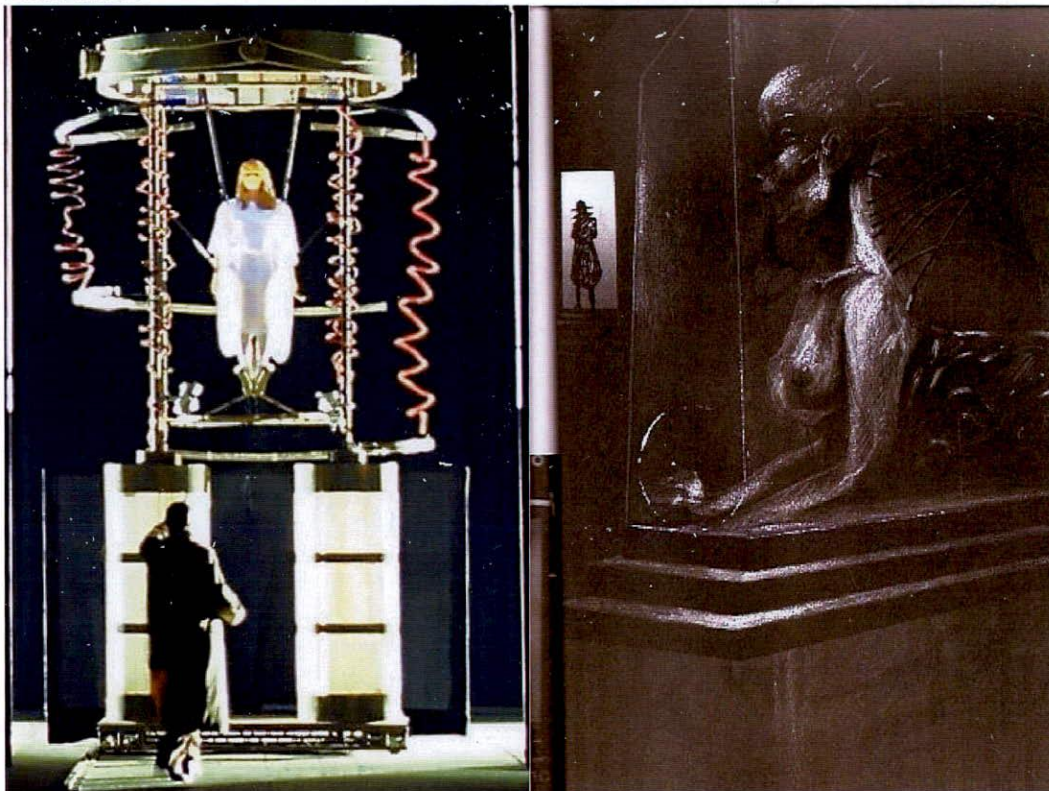


TESIS DE MAESTRÍA EN ANÁLISIS DEL DISCURSO

El relato *migrante*

La transposición de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia a ópera e historieta

La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde.



La máquina quieta parpadea con un ritmo irregular. En la noche el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana. (LCA, 1992: 165)

Directora: Dra. Mónica Liliana Bueno (UNMP)

Codirector: Dr. Omar Corrado (UBA)

Maestranda: Elena Elvira Vinelli

-Buenos Aires, 2011 -

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

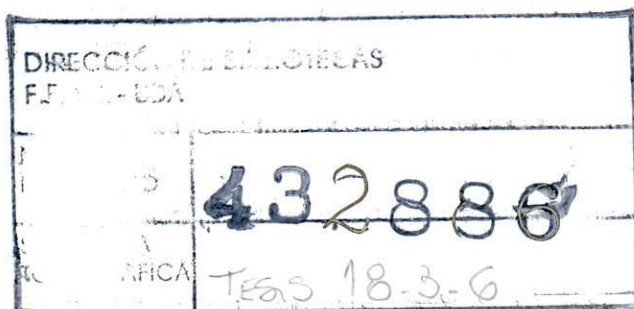
ILUSTRACIONES DE LA CARÁTULA (la Mujer máquina y Junior):

- Izq. frag. foto de Miguel Micciche, de la ópera LCA, 1995.
- Der.: "Hay alguien ahí", escaneada de la historieta LCA, 2000: 98.

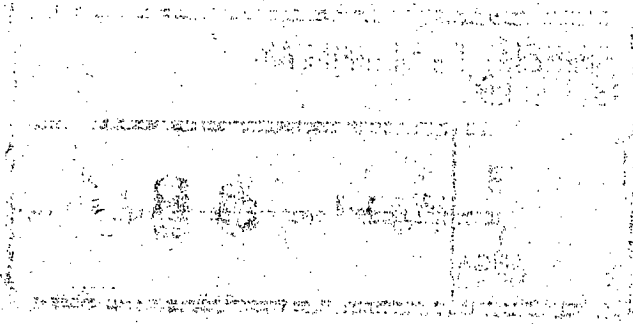
ADVERTENCIAS

En cuanto al protocolo de referencias bibliográficas y normas de estilo se han seguido, en general, las recomendadas por el Centro de Escritura de Posgrado, Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura, FFL, Universidad de Buenos Aires, con algunas particularidades:

- Para la identificación de las citas en el cuerpo textual o las notas al pie, sólo se indican las referencias del autor, año de la edición utilizada y número de página. Por ej.: (Piglia, 1992: 22).
- Las referencias completas de las obras citadas figuran al final de cada capítulo.
- Respecto de las referencias bibliográficas: al nombre de autor le sigue el año de la primera edición o audición, siempre que no coincida con la utilizada que figura al final de la línea.
- Las traducciones *ad hoc* me pertenecen, salvo aquellas que indican lo contrario.
- En ocasiones se mencionan los títulos de las obras por sus siglas: LCA (*La ciudad ausente*) y MNE (*Museo de la novela de la Eterna*).
- He optado por el sistema de notas al pie, pues conversan y agilizan la lectura y relación con el cuerpo textual del que provienen.



A Luciana



Mi más cálido agradecimiento,

a mis directores: a Mónica Bueno por su dedicación y compromiso en las lecturas, conversaciones, ideas; por la confianza en la realización de este proyecto, por sus propios ensayos, que vinieron siempre a iluminarme. Por su amistad.

A Omar Corrado por la pertinencia de sus glosas, que quisieron hacerse sentir como una conversación auspiciosa e informal. Por la cadencia de su lectura, los libros prestados y por su luminoso ensayo sobre la ópera, que figura disuelto entre mis palabras.

A los autores: a Ricardo Piglia, Gerardo Gandini, Luis Scafati y Pablo de Santis, que me facilitaron sus textos inéditos, el tiempo de sus generosas conversaciones, la gratuidad de la cercanía. Siempre.

A la Universidad de Buenos Aires y a mis colegas de la Maestría en Análisis del Discurso: a su directora, a los docentes, a los compañeros y compañeras, a la infalible Zelma Dumm.

A Elvira Arnoux, a quien le debo la idea de trabajar en un tema que reelaborara ciertas experiencias vinculadas con la producción de libretos de ópera: un aprendizaje para su proyección en futuras prácticas transpositivas. Por su constante comprensión.

A Noé Jitrik y a Roberto Ferro, que me confiaron la escritura de un ensayo en el pleno cavar de la investigación.

A los docentes, colegas, amigas/os de UNICAMP y USP, que hicieron posible el cumplimiento de la misión de estudios UBA-UNICAMP: a la consistencia y generosidad de Mónica Zoppi Fontana, a la fraterna lucidez de Maite Celada y su constante presencia e interés por mi trabajo y bienestar, a Carlos Luis, a Márcio Seligmann; a la camaradería de Gabriel García, Livia Grotto, Luciana Noriega, Rose Carvalho, Bia Pintos, Nádia Régia Maffi que dieron en crear una senda imborrable de presencias y saudades entre Buenos Aires, San Pablo y Barão Geraldo en el intercambio de ideas, libros, tesis, encuentros.

A quienes me acercaron sus reflexiones y sus tesis, por el aporte y la confianza: Livia Grotto (UNICAMP), Christian Estrade (U. Stendhal, Grenoble), Nil França Almeida (USP).

A los colegas y a las amigas que me enviaron o alcanzaron bibliografía desde tan lejos: a la constante presencia de Giuditta Creazzo (Bologna), a Aude Ameille (París), Silvia Tabachnik (México), Esteban Buch (París), Elsa Noya (Baires-Costa Rica), Julio Virgolini (Baires-Barcelona), Sergio Waisman (Washington), Susana I. González (Baires-Colombia).

A quienes me ayudaron a completar el corpus, me alcanzaron textos, videos, casetes, DVD, la partitura, fotos, guiones, libretos: a la generosidad de Amalia Chavarri y a la editorial Melos/Ricordi; a Marta Lambertini, a Mónica Zainoz, a Pina Benedetto, a Gustavo Otero.

Al tiempo de la música compartida con Marcelo, Julián y Daniel Delgado.

A mis colegas, amigos y amigas de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. A todos los alumnos que me brindaron la posibilidad de enriquecerme con el intercambio en las clases en que discutimos temas de esta investigación.

A la Universidad del Salvador que me prestó su apoyo y consideración. Y a mis amigas/os y colegas de USAL. A Meneca Nieto, Oscar De Majo, Alejandra Lamberti, Julián Martínez Vázquez, Soledad Alén, Silvana Cataldo, Gladys Cid.

Por la amistad de siempre, por la compañía, la de sus libros, sus sugerencias, su calidez, sus lecturas, su infinitud: a Alicia Montes, Mónica Beer, Mariana Podetti, Maite Celada, María Elena Ques, Marta Urtasun, Carlos Janin, Meneca Nieto Juliá, Patricia Somoza, Cristina Piña.

A mis hermanos, por estar, siempre. A Pini y Kitty, a Norbi y Maiken.

Con ilimitada dulzura a Luciana Virgolini, a Gabriel Abolió y a mi bella Eloísa.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	2
1. Tema	
1.1. Introducción al tema	
1.2. Especificación del tema y de la hipótesis	5
1.3. Delimitación del corpus	7
2. Recorridos teórico-pragmáticos que convergen en el estudio de la transposición	11
3. Recorrido macroestructural de la tesis	16
Bibliografía citada	25
I. ZONA DE DEBATES. TRANSPOSICIÓN - GÉNERO DISCURSIVO	
EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	27
1. Traducción intersemiótica o transmutación	27
1.1. El giro de Bologna	34
1.2. Transposición y género discursivo	47
2. Acerca de los géneros discursivos	52
Bibliografía citada	58
II. EL LECTOR INSOMNE: LA NOVELA LA CIUDAD AUSENTE COMO MÁQUINA DE GENERAR LECTURAS	61
1. El lugar de la obra de Ricardo Piglia en el campo de la cultura y el arte	61
2. <i>La ciudad ausente</i> : producción, circulación y efectos de lectura	69
2.1. ¿Quién de nosotros escribirá el <i>Museo de la novela de la Eterna</i> ?	73
2.2. Los lectores insomnes: las miradas críticas sobre <i>La ciudad ausente</i>	78
2.2.1. Las líneas argumentales	78
2.2.2. Estructura	83
2.2.3. Narrador/a	92
2.2.4. Ficción especulativa, novela policial, novela política, novela paranoica, novela-pasión, novela-museo de la memoria	97
2.2.5. Literatura y política: traducción equívoca y narración	104
i. La traducción equívoca	
ii. De “William Wilson” a Stephen Stevensen	107
Conclusiones	115
Bibliografía citada	119
III. ÓPERA MUSEO	122
PRIMERA PARTE: UNA CARTA PRIVADA AL COMPOSITOR. EL LIBRETO DE ÓPERA	123
1. De la situación	126
2. De la función	135
3. De los procedimientos	141
3.1. De los temas	143
3.2. De las secuencias textuales	148
3.3. Otros procedimientos	160
4. De la estructuración textual	162
Sinopsis conclusiva	169
Bibliografía citada	172

SEGUNDA PARTE: ÓPERA MUSEO	175
1. La música y la ópera contemporáneas	176
2. En el nombre de autores y oficianes	184
3. Las líneas argumentales	185
4. La topología de la escena	190
5. recorridos desrealizantes	194
6. La espacialización de la música y el deshacerse del yo	198
7. Ópera Museo	201
Conclusiones	211
Bibliografía citada	221
IV. ARROJADA SOBRE NUESTROS OJOS: LA PALABRA ESCRITA COMO OBJETO GRÁFICO.	
LA CIUDAD AUSENTE DE PIGLIA, SCAFATI Y DE SANTIS	224
1. La ciudad ausente (2000 / 2008): historieta y novela gráfica	236
2. La cola hace al gato o el estigma de la historieta	247
3. En búsqueda del autor perdido: portada, prólogo, contratapa. La función autor como presencia paratextual	255
4. Un libro de arte urbano ó las “postales de una ciudad de pesadilla”	
4.1. El mapa de la historieta	262
4.2. Las postales de una ciudad de pesadilla	265
Conclusiones	278
Bibliografía citada	282
CONCLUSIONES FINALES	284
Bibliografía citada	302
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
Fuentes primeras	303
Fuentes segundas	304
ANEXOS	
<u>ANEXO I.</u> Gandini, G. y R. Piglia: “Conversación sobre la transposición de la novela <i>La ciudad ausente</i> a la ópera”, (E. Vinelli: desgrabación y transcripción), Buenos Aires, 03/12/2007, inédita	330
<u>ANEXO II.</u> Vinelli, E. “Subtitular la ópera. Conversación sin música con Mónica Zaionz”, 26/12/2005, inédita	342
<u>APÉNDICE</u> (al capítulo III). Cita del esquema estructural de la ópera <i>La ciudad ausente</i> , tomado de Omar Corrado (inédito): “... cual solo de Esperado tengo el ser”. <i>La ciudad ausente</i> de Gerardo Gandini” (v. Bibliografía)	355
<u>ANEXO IV</u> (al capítulo IV). El mapa de la historieta: el guión de <i>La ciudad ausente</i>	356

El relato migrante

La transposición de la novela *La ciudad ausente*
de Ricardo Piglia a ópera e historieta

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.

Macedonio Fernández (1929 circa), 1993: 8

Fue el que contó la historia del gaucho invisible, dijo Macedonio. La inventó él solo, de la nada, y la fue perfeccionando, mateando en el campo, de cara al viento de la llanura. Una vez un primo me escribió para decirme que se la habían contado en España. La misma historia les pasaba a unos marineros en Tenerife. Y sin embargo la había vivido don Sosa (...).

Ricardo Piglia, 1992: 45

Introducción

1. Tema

1.1. Introducción al tema

En estas páginas me propuse abordar el estudio de un fenómeno específico de transposición que va de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992) a la ópera de cámara de Gerardo Gandini (*La ciudad ausente*, 1995) sobre libreto de Ricardo Piglia, y a la historieta de Piglia, Luis Scafati y Pablo De Santis (*La ciudad ausente*, 2000; reeditada como “novela gráfica” en 2008).¹

En ambos casos, el proceso de transposición fue mediado por una serie de textos más o menos invisibles; es decir, de restringida o nula circulación social: el *libreto de ópera* –que formó parte del espectáculo operístico– y sus esquemas previos, la *partitura*, el *guión del subtítulo de la ópera* y el *esquema-guion de la historieta* que, retrospectivamente, pueden ser observados como *pre-textos* respecto de cada producto final (la ópera y la historieta).

Tanto la ópera como la historieta transponen una historia que en la novela es a la vez un nudo y una implosión: un torbellino de historias o una historia múltiple que se sigue contando, cantando, reescribiendo, inscribiendo en diversos soportes y que, mientras se modifica –se deshace, se reinventa, se disemina–, anula toda alternativa de clausura y pone en cuestión la noción (unívoca) de fuente narrativa, tal como lo sugiere el epígrafe de Macedonio.²

¹ En ocasiones, se usará la sigla LCA para designar *La ciudad ausente*.

² Como se verá en el Cap. II, es imposible saber quién narra esta novela (la Máquina de Macedonio, Stephen Stevensen, “Piglia” en función narrador...), por lo menos en el estado actual de la obra de Piglia. Desde Bajtin en más, todo sujeto narrante ha sido considerado un constructo de voces sociales: en *La ciudad ausente* es posible reconocer cierto narrador más o menos omnisciente que mira (focaliza, las más de las veces “con” Junior) o cuenta o se hace eco de voces ajenas varias veces mediatizadas (por grabaciones, documentos, discursos referidos directos e indirectos), hasta que la voz de la Máquina irrumpe y silencia a ese narrador que ha seguido de cerca la investigación del personaje-investigador. Ambos asumen o se dejan enunciar por voces ajenas y sólo por el orden sintagmático podría aventurarse que la primera persona que irrumpe desde la Máquina prevalece sobre el narrador en tercera y se lo apropia.

Entre la **novela**, la **ópera** y la **historieta** caen, se concentran, se expanden o astillan las historias, los personajes, la enunciación, la voz del narrador y la figura del autor. Si bien el *nombre del autor* de la novela se mantiene en el (para)texto de la *ópera* y la *historieta*, modifica necesariamente su estatus al ser asimilado por la particular tradición genérica de ambos productos culturales que requieren de un dispositivo de producción múltiple. Por un lado, la producción de la *ópera* está cruzada por las poéticas del escritor, el compositor, el *regisseur*, el escenógrafo (Ricardo Piglia, Gerardo Gandini, David Amitin, Emilio Basaldúa, respectivamente), con diferente grado de intervención; de modo que la ópera expone esa "zona" de convergencia de voces inherente a todo texto espectacular. Por otro, la *historieta* -cuando se trata de una transposición literaria- porta las marcas de las poéticas de los que se han apropiado de la novela: en nuestro caso, el autor de la novela (que intervino en el proceso), el "adaptador", Pablo De Santis, y el dibujante, Luis Scafati. Todos ellos convergen en ubicarse como lectores de la novela.

Se trata de una poética de la escritura tematizada en la novela bajo la forma de una máquina de narrar: ante la pérdida de su mujer, un escritor (Macedonio) construye una mujer-máquina memoriosa y eterna que lo salva del olvido, pero también lo sobrevive. Se trata de una máquina de narrar historias. La máquina traduce y transforma relatos previos: literarios y documentales, y también relatos grabados, orales, en los que incorpora ("capta") datos de la realidad. A través de esos relatos, que circulan y se entremezclan en la red de relatos sociales, ella conforma mundos paralelos en los que es posible entrar y perderse, tal como parece sucederle a Junior, el periodista que investiga esa situación (v. Cap. II.)

Entre las historias narradas, la máquina se cuenta a sí misma y es también construida por otras voces hasta convertirse en versión: un estallido de versiones y transposiciones que abre la pregunta acerca de cómo se derivan,

Sin embargo, la novela no es lineal: su estructura quebrada y las diversas postulaciones acerca de quién narra corren cualquier hipótesis o certezas: todas las hipótesis son válidas, pero ninguna está legitimada. En consecuencia, cualquier aserción que se precie de definitiva acerca

desvían, construyen, deconstruyen las historias en su continua plasmación discursiva.³ La novela dispara una historia que es a la vez un procedimiento narrativo y una poética de la escritura cuyos efectos en recepción se materializan en la transposición a la ópera y a la historieta. En tanto agonista de todos los textos del corpus, la Mujer-máquina o la "Máquina de Macedonio" es un sí misma un *artefacto de lectura, traducción, reformulación, transposición, migración, apropiación, diseminación y deshacimiento autorial*:⁴ ni la Máquina ni esta poética se postulan a sí mismas como fuente primera u origen, sino como lugar de convergencia, desarticulación y rearticulación de diversos discursos sociales (v. Cap. II), tal como lo proponen los epígrafes iniciales de esta Tesis (que citan fragmentos de Macedonio Fernández y de Ricardo Piglia). En sí mismo, ese pasaje *migratorio* delimitó los materiales a trabajar en el *corpus*; materiales que resultaron privilegiados para encarar un estudio del discurso vinculado con los

de la identificación de "la fuente narrativa" de esta novela es nada más que una conjetura del lector crítico.

³ En principio adoptamos las designaciones: "versión" de O. Traversa (1986) y "transposición" de O. Steimberg (1980). Ambos fenómenos comparten el hecho de que se trata de textos que provienen de una invariante referencial (en nuestro caso, de la novela *LCA*), pero la "versión" se realiza en una misma materia significativa (por ejemplo, verbal) y no presupone un cambio de posición del sujeto de destinación (Traversa, 1986: 84); mientras que la "transposición" presume una configuración discursiva diferente o heterogénea en cuanto a las materias discursivas o a los soportes que la constituyen (la ópera y la historieta respecto de la novela). Ambos fenómenos comparten, también, la atribución de autonomía del texto de llegada. Un caso especial, como se verá, es la versión/transposición de género discursivo de los textos de mediación (libreto y guion) que no presumen una circulación autónoma, dado que el proceso de transformación supone necesariamente la expectativa de modificación de la materia significativa, y ya que son textos que instruyen la transposición.

En este trabajo, en ocasiones, se usarán igualmente los términos "versión" y "adaptación" (que es más amplio en su alcance, más laxo, pero de uso corriente) como sinónimos de "texto transpuesto de llegada o segundo", con el objeto de evitar repeticiones, en la medida en que economizan y facilitan la sinonimia. (Pues la designación "transposición" suele exigir la especificación de si el texto de referencia ha sido objeto de una transposición -un texto fuente o de partida- o si ha devenido texto transpuesto). Asimismo, cada vez que se mencione la "versión Scafati" o la "versión operística", etc. se dará por sobreentendido que nos referimos a un texto devenido de un proceso transpositivo. El término versión es facilitador pues conlleva el sentido de "texto segundo o devenido de otro". De cualquier forma, el sentido en que se lo use será orientado o desambiguado por el cotexto.

⁴ La novela -como la Máquina- se presenta como un instrumento de lectura, deglución y transformación de una larga serie de textos literarios que la anteceden, pero de la que también difiere (*El Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, *el Finnegans Wake* de James Joyce, como los principales entre otros muchos). La Máquina *se apropia y se aliena* del yo narrativo de los discursos y experiencias de los otros, y en muchos casos omite el nombre del autor de los textos apropiados. Así lo muestran los estudios sobre la novela *La ciudad ausente* y sobre la poética de Piglia revisados en el Cap. II de esta tesis.

procesos de *reescrituración* (Lois, E. 2001; Alvarado, M. y M. C. Rodríguez, M. C. 1982) y de *reinscripción* en otros géneros de diversa índole y materialidad: la ópera y la historieta. Ambas obras exhiben su procedencia al mantener los nombres de la novela y del autor, aunque este último ocupe diferente posición según el caso. Vale decir que la novela –a través de la función narrante de la Máquina–, hace una puesta en escena de una teoría de la transposición.

1.2. Especificación del tema y de la hipótesis

En relación con la dilucidación de los procesos de transposición, acoté el estudio a la identificación de algunas cuestiones en lo que va de la novela a la ópera y de la novela a la historieta,⁵ considerando en primer lugar que en el proceso de transposición convergen restricciones sociales propias de la situación de producción, tales como la sujeción a las necesidades del espectáculo (composición musical, espacio escénico, público, etc.) y, en general, las restricciones de cada género discursivo, devenidas de las necesidades antedichas y de su historicidad. Restricciones que gravitan en los sujetos a cargo de la escritura verbal, la notación musical, la configuración iconográfica, etc., cuyas hipótesis de la representación se incorporan en los nuevos textos.

De modo que el abordaje exigió una cuidada consideración de los géneros discursivos, que fue confrontada con las declaraciones que hicieron los autores antes, durante y/o después de la puesta en escena de la ópera y la publicación de la historieta; autores que, de un modo u otro, siempre han articulado teoría y práctica.⁶

Asimismo, el hecho de que la ópera y la historieta se postulen como *versiones* de *La ciudad ausente* (1992), novela que ha sido leída como una máquina de

⁵ En cuanto a los textos de llegada y sus procesos de producción: la ópera y la historieta no se “conocieron” entre sí, salvo por la participación de R. Piglia. La ópera se estrenó antes de la publicación de la historieta. Ni Pablo De Santis ni Luis Scafati asistieron a su estreno y reposición (1995 y 1997).

⁶ Con la forma de ensayos, entrevistas, ensayo-ficción, seminarios (Piglia); ensayos de semidivulgación (De Santis); artículos ensayísticos, seminarios y talleres de composición (Gandini), los tres autores son referentes reconocidos por el campo intelectual nacional e internacional.

traducir y transformar relatos, me permitió formular la hipótesis del *relato migrante*: categoría utilizada para designar metafóricamente el desplazamiento y pasaje del relato de un lugar a otro (de la novela a la ópera y a la historieta), un relato regido por una lógica migratoria multiforme del que emergen y se recomponen permanentemente las figuras de la novela,⁷ sus modos de articulación en el fluir del relato (narrado verbal, lírica y visualmente), así como las configuraciones topológicas de los mundos fictivos.

Un relato que migra pasa de voz en voz y lleva la peculiar modulación de cada voz y cultura, de cada espacio y temporalidad. En ese pasaje, el relato porta o arrastra una memoria genealógica errática pero también resistente, que permanece reconocible de transposición en transposición. Las figuras migrantes son constitutivas de la poética de R. Piglia (v. Cap. II), poética que a su vez se escenifica en la transposición: la figura que señorea la novela es una máquina de traducir, narrar y transponer historias a diversos soportes y materias (voces cantadas, cintas de teletipo, grabaciones, documentos escritos), de modo que esa máquina de narrar, que es también la novela, se ocupa de hacer migrar los relatos estimulando el proceso de transposición.

Esta hipótesis y la idea de relevar algunos problemas específicos e inherentes a la práctica de la transposición se ligan a mis intereses profesionales y personales: a) como crítica, investigadora y docente en Letras, el Análisis del Discurso me aportó herramientas teóricas e instrumentales idóneas para abordar el corpus elegido y dar cuenta de ciertas operaciones discursivas de reescrituración y transposición; y también me permitió articularlas con mis

⁷ Con el término "figuras" nos referimos a ciertas entidades configuradas en y por el discurso, que sin ser idénticas entre sí igualmente se "convocan" mutuamente, reenviando las unas a las otras, entre los mundos posibles de los textos del corpus. No hemos "unificado" el concepto de figura a lo largo de la tesis, sino más bien especificado sus usos según los abordajes, pues por ejemplo la teoría semiótica de la historieta utiliza los conceptos de *figura vs. fondo* como herramientas de análisis que no se corresponden con el concepto de figura de I. Fónagy ni con el de F. Rella o ni con el de la línea de Greimás/Fontanille. Todos ellos vigentes y útiles al Análisis del Discurso, según el tipo de discurso y el tipo de análisis que el objeto requiera. Por otra parte, los desarrollos antropológicos me han facilitado la postulación del relato migrante (Hervé Domenach, 2006).

saberes previos;⁸ b) como escritora, me permitió tanto recuperar y aportar algún saber devenido de la experiencia de la escritura y transposición de textos, como también hacer de la investigación una *puesta a prueba* de dicha práctica.⁹

Vale decir que, a partir de las herramientas facilitadas por el Análisis del Discurso, procuro dar cuenta de algunos problemas de transposición genérica e intersemiótica, sobre un corpus acotado a los textos que se mencionan a continuación, siempre en función del trayecto más amplio (novela/ópera, novela/historieta). Respecto de la partitura y la música de la ópera, me limitaré a observarlas desde mis competencias, de modo que no realizaré el análisis del discurso musical en términos técnicos o musicológicos.

1.3. Delimitación del corpus¹⁰

1.3.1. *Corpus específico*:

Textos de autor/es:

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente* (novela), Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

– *La ciudad ausente* (libreto de la ópera homónima de G. Gandini). Edición artesanal de Ricordi, Buenos Aires, 1995. Y en: *Revista del Teatro Colón* 6-46, 1997.

– (1993 circa). “Transcripción diplomática del borrador de la ópera *La ciudad ausente*, (hojas 1-2, 3-4 y 5-6).” Disponible: http://www.revuerctoverso.com/IMG/pdf/Apendice_1_Transcrip_2ED258.pdf, y “Borrador de la ópera *La ciudad ausente* (copia digital, pp. 1-6), en: M. A. ALÍ: “La pasión escrituraria de Ricardo Piglia. *La ciudad ausente* de la novela a la ópera”, *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, N° 2, 2007, ISSN 1954-3174,. Disponible: <http://www.revuerctoverso.com/spip.php?article70> (Consultado: 17/01/2008)

⁸ Con la idea de hacer una puesta a prueba de los aportes del Análisis del Discurso a la crítica literaria y también de lo investigado en el tema sobre el corpus específico de esta tesis, diseñé y dicté el seminario “El relato migrante” en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, dirigido a alumnos de grado de las carreras de Letras, Periodismo y Comunicación social (2008). Temario disponible: <http://www.newsblog.e-pol.com.ar/weblog.php?wid=151¬icia=3291&seccion=Noticia&accion=Completa>

⁹ Entre 1999 y 2004 trabajé en la reescrituración y la transposición de un texto poético y de una novela de mi autoría a libreto para teatro musical (*Sin voces*, de Marcelo Delgado) y a libreto para ópera de cámara (*Anna O.*, de M. Delgado), y en un libreto original para ópera (*Hildegard*, de Marta Lambertini). Las tres obras se estrenaron en Centro de Experimentación del Teatro Colón y en las tres participé durante todo el proceso de producción junto a los compositores mencionados y a los directores de escena (Emilio García Wehbi y Pina Benedetto).

¹⁰ Los textos inéditos me han sido facilitados por sus autores.

(1993/4 circa) *La ciudad ausente* (esquema-guión del libreto de ópera), inédito (facilitado por el autor).

GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente*, ópera en dos actos (partitura), Buenos Aires, Melos/Ricordi: inédita, 1995.

– *La ciudad ausente* (ópera de cámara: texto espectacular). Estreno mundial -1995- y reposición -1997- en el Teatro Colón de Buenos Aires.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente* (historieta). Adaptación de Pablo DE SANTIS. Dibujos de Luis SCAFATI, Buenos Aires, Temas, 2000.

PIGLIA, R.; P. DE SANTIS y L. SCAFATI: *La ciudad ausente* (novela gráfica), Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2008.

DE SANTIS, Pablo: *La ciudad ausente* (esquema-guión de la historieta), inédito, circa 2000.

Textos institucionales:

TEATRO COLÓN. *La ciudad ausente* de G. Gandini (VHS de la ópera), Buenos Aires, Teatro Colón, 1995, 140', color.

– *La ciudad ausente*, ópera en dos actos de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, (Programa de mano, ed. bilingüe, ilustrada con bocetos y fotos de E. Basaldúa), Buenos Aires, Ricordi, 1995.

– (Programa de mano): *La ciudad ausente*, ópera en dos actos de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, Buenos Aires, temporada 1995.

– (Programa de mano): *La ciudad ausente*, ópera en dos actos de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, Buenos Aires, temporada 1997.

– / KAZUMI STAHL, Anna (1995): (English Translation) *The Absent city* (An opera by Gerardo Gandini. Libretto by Ricardo Piglia). Ricordi/Teatro Colón, versión inédita (facilitado por M. Zaionz).

– / ZAIONZ, Mónica (1995, circa.) "Guion del subtítulo de *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini". Teatro Colón, 1995, versión inédita (facilitado por la autora).

1.3.2. Códigos de los signos gráficos utilizados para indicar la orientación transpositiva entre los textos del corpus:¹¹

➤	Transposición genérica.			
⇒	Transposición (intersemiótica) que implique otros soportes, sistemas signícos, modificación de la materialidad.			
Novela	➤ Guiones del libreto	➤ Libreto (bilingüe)	⇒ Partitura	Estreno mundial / Reposición ⇒ Texto espectacular lírico (Guión del subtítulo, programas de mano, video.)
	➤ Guión de historieta			⇒ Historieta

¹¹ El circuito no respeta siempre el orden cronológico en producción: el libreto pudo o no ser modificado en simultaneidad o en un momento posterior al de su "transcripción" en la partitura.

Una vez delimitado el corpus, los textos que lo conforman fueron abordados, confrontados y puestos en relación entre sí y con otros discursos que circularon en producción y recepción, del siguiente modo: a) los textos de partida y llegada entre sí (novela/*ópera* y novela/*historieta*), y su relación con b) los *pre-textos* y textos auxiliares, que instruyen el proceso de la transposición (*guiones del libreto, libreto de ópera, guión del subtítulo, programa de mano* para el caso de la *ópera*; y el *guión* para la producción de la *historieta*); c) los discursos que circularon en forma anticipada y en simultaneidad (anuncios, entrevistas, programas de mano); d) los discursos críticos y entrevistas en recepción: tanto los que fueron publicados cuanto las conversaciones y entrevistas diseñadas *ad hoc* para los autores de los textos transpuestos (Ricardo Piglia, Gerardo Gandini, Luis Scafati, Pablo De Santis y Mónica Zaionz, autora del guión del subtítulo de la *ópera*);¹² e) las dos ediciones de la *historieta* entre sí; f) la *ópera* y la *historieta* entre sí, de modo de observar los peculiares recorridos discursivos de dos textos que mantienen con la novela una relación de equivalencia que se postula desde el título y, en general, desde el paratexto.

Se trata de dos casos y dos procesos de transposición que –a diferencia de la extensa bibliografía dedicada a la novela– fueron abordados en pocas ocasiones por la crítica académica. Ambos procesos fueron regulados por un complejo de convenciones previstas por cada género en cuestión, tanto respecto del momento de producción como del momento de reconocimiento: un género es un saber previo que se actualiza al momento de la transposición y que se traduce en un modo y un tipo de discurso, un modo de narrar, describir, argumentar; por su parte, los lectores y/o la audiencia comparten ese saber y esperan encontrar lo que saben en aquello que se disponen a leer u observar. Las restricciones genéricas se resuelven en marcas susceptibles de ser

¹² Las entrevistas que permanecen inéditas figuran en los ANEXOS. La que fue publicada –dedicada a De Santis y Scafati– se cita en la bibliografía. En el caso de R. Piglia y G. Gandini transcribo la conversación que ambos autores mantuvieron con los jóvenes compositores que trabajan y toman clases con Gandini, reunión a la que fui invitada en razón de esta investigación.

identificadas en los textos que conforman el corpus. De modo que, en la identificación y lectura de las huellas y procedimientos tránspositivos, tuve en cuenta el "horizonte de expectativas" que gravita en la producción y reconocimiento de cada género en una comunidad específica (Jauss, 1960). En el caso del libreto y la ópera, convenciones teatrales y musicales de la época, de los gustos y expectativas del público, de la serie de libretos previos y de todo aquello que concurre a conformar en el escritor-dramaturgo una hipótesis de la representación que su texto incorpora (De Martini, 1982) y que favoreció, al menos en parte, su reconocimiento al momento de realizar el análisis de los discursos. En el caso de la historieta, convenciones icónicas de la época, de los gustos y expectativas del lector de historietas, de la serie de historietas previas devenidas de transposiciones literarias, todo lo que concurre a conformar en el escritor-guionista y el dibujante una serie de hipótesis respecto de la construcción genérica de los textos de llegada.

Esto se hace aún más evidente en los guiones, particularmente, en el libreto de ópera, dado que, genéricamente, son textos que comparten una disposición instrumental destinada a instruir una transposición segunda o final a otros materiales y soportes propios del texto espectacular y, también, de la historieta. En este sentido, la ópera y la historieta, entendidas como metas a alcanzar, como hechos consecutivos y posteriores a los textos escritos y auxiliares, están también instaladas en ellos. Respecto del proceso tránspositivo, estos textos se comportan, también, como *máquinas de transponer* (*correos de transmisión*: Bajtin [1953 *circa*]) que portan las previsiones/representaciones del producto final. Se trate del mismo sujeto o de varios sujetos adaptadores, ellos crean sus propias máquinas para que sean *obedecidas* y, en ese aspecto, crean sus propias leyes a las que atenerse o transgredir. Los libretos instruyen el proceso de transposición, pero luego suelen volverse más o menos *invisibles* (salvo en el caso de óperas de repertorio). Un libreto, un guión: una *auctoritas* efímera. Las máquinas tránspositivas por excelencia son, en el corpus antedicho, la *integridad* del libreto de ópera (al que se le dedica la primera parte del capítulo III) y la

partitura musical.¹³ Mientras que el guión de la historieta no llegó a completarse (v. N. al pie 13) y su estatus *pre-textual* es comparable al esquema previo del libreto, de modo que su abordaje no justifica dedicarle una parte del capítulo como en el caso del libreto y es comentado en el ANEXO al capítulo correspondiente a la historieta.¹⁴

En la práctica transpositiva, el libreto, la ópera y la historieta se constituyen en una zona convergencia y litigio de voces, de debates teóricos y estéticos vinculados con las relaciones entre el discurso verbal, musical y escenográfico (o verbal e icónico). Textos cruzados por las poéticas del escritor, el compositor y, en ocasiones, del *régisseur*, o del adaptador y el dibujante, hecho que permite observar el modo en que interactúan y se ubican sus autores en el campo artístico e intelectual contemporáneo.

Ese múltiple cruce de voces y materias discursivas que abarca todo el proceso de transposición exige la atención del analista del discurso y hace de *La ciudad ausente* (*novela a ópera* y *novela a historieta*) un caso o sitio inédito de indagación, en la medida en que ha sido poco estudiado.

2. Recorridos teórico-pragmáticos que convergen en el estudio de la transposición

La actividad desarrollada en los casos de transposición a los que hice referencia (v. Nota al pie 9) me ofreció la posibilidad de ver y experimentar lo que

¹³ El esquema previo a la redacción final del libreto es en sí mismo una aproximación al libreto definitivo: ofrece huellas del proceso que va de la novela al libreto, diseña un marco de alternativas vinculado con las primeras conversaciones entre el escritor y el compositor, mientras el escritor iba ahondando en las convenciones propias del género lírico. Por su parte, el guión de Pablo De Santis no llega a configurarse en un guión que explicita todas sus instrucciones, muchas de las cuales fueron conversadas entre los adaptadores y no se plasmaron en un guión definitivo; vale decir que se trata más bien de un borrador (al que se le dedica el ANEXO IV). Ambos *pre-textos* tienden a desaparecer al momento de realización de los textos de llegada, a diferencia del libreto de ópera que es un texto completo que a su vez observa dos destinaciones: instruye la realización del espectáculo, pero también a la audiencia (asimismo, aunque como proyecto, es posible sea publicado en España, junto con un dossier de artículos, según me hiciera saber su autor).

¹⁴ Como se ha visto, realizar un estudio genético de los textos del corpus no es un objetivo central de este trabajo de investigación; aunque en su indagación acude a los aportes de la crítica genética en función del estudio del proceso de transposición.

socialmente no se ve: el trabajo pragmático de transposición que se diluye en el espectáculo al que estuvo dirigido, sus dificultades y hallazgos, sus aspectos contingentes, su dinámica institucional. Dicha experiencia me aportó, sin duda, además de una cierta destreza, una mirada global del proceso que incidió en la elección del tema y el corpus, y también en la formulación de una serie de hipótesis vinculadas con el proceso de transposición de la novela a la ópera, así como una actitud curiosa por su adaptación a historieta.

El proceso de transposición transcurre ligado a actividades vinculadas con la necesidad de reformular, reinscribir, transformar un texto de partida: en este caso una novela como condición privilegiada del despliegue discursivo posterior, localizado en el campo artístico.

A partir de la novela, los textos del corpus conforman una serie en la que se plasman y cristalizan ciertas transacciones entre discursos de diferente índole y procedencia (verbal, musical y dramático, por un lado; verbal y visual –dibujo y diseño de página–, por otro), que permiten ser abordados desde la óptica del **Análisis del discurso**, dado que en ella convergen los desarrollos teóricos de diversas disciplinas en cuanto a su preocupación por los fenómenos discursivos (Narvaja de Arnoux, 2004), como la lingüística, la semiótica, la teoría literaria, la teoría de la cultura, entre otras.¹⁵

A la hora de especificar qué aspectos de esos desarrollos teóricos me han sido de utilidad, mencionaré específicamente la **Teoría de la traducción**, en la medida en que ha dado a los estudios de la reformulación una dimensión intercultural y ha permitido ampliar la indagación –iniciada por R. Jakobson (1959) y retomada por la **Semiótica del discurso**– en torno a la problemática de la *traducción intersemiótica* (v. Cap. I). La **Genética textual** ha avanzado en los estudios de la reformulación a partir del abordaje de los procesos *escriturales*, en especial de los discursos literarios. En este sentido, en la transposición novela-libreto y novela-historieta, interesan tanto los elementos que persisten en el

¹⁵ Más allá de que, en cuanto a sus orígenes y objetivos, dichas disciplinas presenten líneas divergentes. Por su parte, los estudios culturales reconocen, en la traducción, una fuerza motriz de transformación cultural tanto en la cultura de llegada como en la de partida, de modo que sus especulaciones son pertinentes para los estudios de transposición.

texto final como aquellos que han sido dejados de lado por el escritor-adaptador: el que escribe va realizando ajustes en la transposición en función de la representación que se ha hecho tanto del género de llegada como del destinatario (Arnoux, 2004). El análisis de las huellas de reescrituración se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas: retrocesos, desplazamientos, expansiones, interpolaciones, reducciones, supresiones, expansiones, inclusiones, reformulaciones, etc. (Lois 2001; Arnoux 1998),¹⁶ que pueden ser reconocidas en la confrontación de textos y permiten la postulación de hipótesis vinculadas con la asignación social de sentido.

Al reescribir su texto -pero también al resumirlo, contarlo oralmente, etc.- en función de una transposición que será asumida por un compositor o un dibujante, el escritor interactúa con ellos -por lo menos en el caso que nos ocupa- y a su vez reflexiona, orienta su escritura y toma decisiones en función de los géneros discursivos de llegada (de la situación de enunciación, la estructura, los temas, las estrategias enunciativas y otros procedimientos). De modo que la teoría de los géneros discursivos y de los tipos textuales que han ocupado a la **Teoría Literaria** y a la **Lingüística textual**, desde Bajtin en adelante, ha sido observada en función de cada exponente textual y de los recorridos entre uno y otro texto del corpus, e incluso ha incidido en la organización de la exposición de este trabajo de tesis (la mención del género resulta de utilidad aun para diferenciar la proliferación de *ciudades ausentes*: novela, ópera, historieta, guion...).

Entre cada texto en particular y el/los géneros que los modelan, los desarrollos de la **Lingüística de la enunciación**, retomados por la Semiótica, el Análisis del Discurso y la Teoría literaria, ofrecen sólidas herramientas teóricas que permiten estudiar los recorridos enunciativos en cuanto estrategias que

¹⁶ "Al revisar el texto que escribe, el escritor no solo va reflexionando sobre la lengua, las funciones y usos de las palabras, de las expresiones, de los géneros discursivos (reflexión que orienta la reescritura), sino que también reflexiona sobre el contenido de ese texto, sobre el tema que está desarrollando (...)" (Arnoux, 1998.) "La escritura se va rehaciendo en términos de construcción (...) y cada alteración indica algo que atañe al proceso constructivo mismo". (Lois, 2001: 4.).

instauran discursivamente relaciones específicas entre el mundo ficcional y el destinatario creado por el texto.

El estudio de la enunciación provee también herramientas que permiten comparar, entre sí, textos que dan cuenta de ciertos intercambios entre universos discursivos diferentes (L. Marin 1978; P. Fabbri [1998] 2004; R. Dorra 1989 y 1999; M. I. Fillinich 1999 y 1998): por ejemplo, desde el punto de vista de la enunciación, en el recorrido narrativo de *La ciudad ausente*, novela e historieta, se construyen "tomas" enunciativo-descriptivas, propias del cine, que tienden a orientar y capturar la mirada pasional del destinatario: un destinatario espía, en riesgo, un investigador perseguido; ese modo de capturar y construir el destinatario permite trabajar sobre las *correspondencias* entre el texto de partida (novela) y el de llegada (historieta).

Acotado al texto literario, el concepto de *intertexto* (de Bajtin a Kristeva y de Kristeva a Genette) incidió en la formulación del concepto de *transtextualidad* con el que G. Genette ([1982] 1989), en *Palimpsestos*, construyó una explicación del funcionamiento de la poética textual o de la "literariedad de la literatura". Aunque en términos teóricos se ocupa específicamente de los textos literarios, ofrece ejemplos y establece analogías entre textos que involucran otras materialidades. Sus consideraciones narratológicas resultaron pertinentes para algunos tramos parciales del corpus, y fueron revisadas en la medida en que sirvieron para delimitar un tramo del recorrido que va de uno a otro texto y también algunos tipos de *operaciones*. En términos laxos, nuestro caso de transposición se vincularía con la idea que sobrevuela la definición genettiana de prácticas y relaciones *hipertextuales*, en las que un texto deriva de otro por transformación (de la historia y el estilo) o por imitación (del estilo), cuyas marcas de inscripción en el texto fuente son observables en el mantenimiento del título y los nombres de los protagonistas. En el excesivo inventario de Genette, cada obra devenida de una transposición (hipertexto) participa de múltiples tipos y/u operaciones de transformación, sean "formales" (*aumento*, *reducción*, *traducción*, etc.) y/o "semánticas" (*corrección*, *transdiegetización*, *transmotivación*, etc.). Entre las "formales", Genette llama "transformación de

régimen serio" a aquellas que van de un texto narrativo a uno teatral (novela a libreto de ópera), siempre obligadas a la *reducción, el estilo directo, la desaparición del narrador*, salvo que haya presentador o recitador (Genette se refiere al texto teatral y no a la *escenificación*). Otro caso de hipotexto-hipertexto que Genette estudia es el de los *pre-textos* (tema desarrollado por la crítica genética): transformación por amplificación, reducción o sustitución. Entre los *pre-textos* considera los "guiones, planes, esbozos preparatorios, resúmenes prospectivos o anticipados, borradores": así, el plan esquemático "La ciudad ausente. (Pimeras notas)" (Piglia, 1984), respecto de *Otra novela que comienza* (Piglia, 07/03/1985) y, ambas, respecto de la novela *La ciudad ausente* (1992);¹⁷ así también los esquemas que guiaron la escritura del libreto (v. Cap. III). Finalmente, Genette sugiere designar como "*prácticas de derivación hiperestéticas*" a las "*prácticas transtextuales*" artísticas que involucran otros sistemas semióticos, pero su nomenclatura no fue retomada por los teóricos de la transposición.¹⁸

Han resultado relevantes, asimismo, las observaciones de autores y adaptadores vinculados con este corpus y con otras experiencias afines.

¹⁷ A través de ellos se podrá observar, por ejemplo, el problema y la modificación de la estrategia del escritor de *La ciudad ausente* (v. Cap. II) cuando proyecta escribir su novela en primera persona, pero decide, posteriormente, utilizar la tercera. La estrategia deriva en el corrimiento y sustitución del protagonista (Renzi) por otro investigador (Junior); problema que la ópera y la historieta reciben ya resuelto por la novela, pero que no deja de producir una serie de hipótesis y efectos de sentido que afectan todo el proceso de transposición, como la ausencia de Renzi en el libreto y la ópera, y el testimonio de su presencia que construye la historieta (v. Cap. IV de esta tesis).

¹⁸ Se vinculan con nuestro tema, especialmente dos de las categorías *transtextuales* de Genette: a) entre las *prácticas hipertextuales*, las de transformación seria, como la *transmodalización* de un texto narrativo a uno teatral (novela a libreto, en nuestro caso) y b) las *prácticas de derivación hiperestéticas* que define como transformaciones entre obras artísticas de índole no verbal, aunque se refiere casi exclusivamente a las que suceden en el interior de una misma práctica (de una obra pictórica a otra, de una obra musical a otra). En este caso, se limita a señalar correspondencias y disparidades con el sistema clasificatorio que ha diseñado para las letras (lo verbal), por ej., los fenómenos equivalentes a la "parodia" o el "travestismo" de la *Mona Lisa* de Leonardo en *L H O O Q* de Duchamp; así como las treinta pequeñas copias de la *Mona Lisa* de Andy Warhol (pintura a pintura). Asimismo, como *transformaciones serias* en esta misma categoría considera la serie de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez. (v. Cap. I de esta tesis. Y Genette [1982], 1989: 478 y ss.)

A continuación se hace mención del recorrido macroestructural que se le ha dado a esta tesis. En cada uno de sus capítulos se da cuenta del múltiple entramado teórico que converge en el estudio de cada texto: de la novela, en tanto texto de partida, y de la ópera y la historieta en tanto textos de llegada.

3. Recorrido macroestructural de la tesis

3.1. Acerca de los capítulos

El título de la tesis indica que estudiaré un caso de transposición, de modo que dedico el primer capítulo (“Zona de debates...”) a considerar el debate teórico sobre ese tema. En términos generales, desde que R. Jakobson (1959) definiera la transposición como *traducción intersemiótica* o *transmutación*, su terminología fue constantemente retomada –aun cuando los conceptos hayan sido reelaborados– tal como surge, por ejemplo, de las convocatorias de los últimos congresos nacionales e internacionales sobre este tema. La misma terminología quedó plasmada en la mayoría de los trabajos de Semiótica del discurso que participaron del debate de Bologna (recopilados en la revista *VS* 95-97, 2000, bajo el nombre “Sulla traduzione intersemiotica”, a cargo de Nicola Dusi y Siri Nergaard). Incluso cuando Eco (2000 y 2003) restringe el alcance del término *traducción* a los fenómenos interligüísticos, no puede dejar de usarlo para los casos intersemióticos en razón de su uso extendido, pero también por razones de sinonimia (más allá del claro uso entrecomillado, para referir a aquello a lo que se opone, en ocasiones con ironía). De todas formas, toda la serie de sinónimos específicos es de uso académico frecuente: *traducción intersemiótica*, *transposición*, *transmutación*, *transmigración*. La revisión de esas posturas se ofrece en el Capítulo I, en el que se define la transposición como el pasaje de un texto a otro de diverso y heterogéneo entramado discursivo. Para Nicola Dusi (2000), los textos que devienen de transposiciones funcionan autónomamente respecto de su propia cohesión y coherencia interna y respecto de la capacidad que presentan de producir efectos pragmáticos propios, y, en consecuencia,

insustituibles. Textos que, sin embargo, postulan una cierta interdependencia vinculada con algunas operaciones enunciativas parcialmente asimilables entre el texto de llegada y el de partida. El interés por la aproximación teórica de Nicola Dusi radica también en su consideración de que los textos (de partida y llegada) mantienen entre sí ciertas diferencias internas, propias de la diversidad material, pero que eso no los hace *intraducibles*: los diversos sistemas semióticos interactúan y hacen posible su comparación a partir de una metodología de análisis que indaga las formas y los procesos de producción de sentido.

En cuanto a la diversidad material, hay un acuerdo generalizado respecto del modo particular en que los materiales son investidos de sentido (Orlandi, 1995; y, en un estadio presemiótico, Verón, 1973),¹⁹ pero no en términos de pasaje absoluto entre *diferentes sistemas* (Jakobson, 1959 y Eco, 2000) sino de textos entendidos como discursos *que circulan con la forma de conglomerados de materias significantes y heterogéneas*,²⁰ en los que hay tanto transformación cuanto persistencia: la materia verbal (novela) no desaparece en los textos de llegada (ópera e historieta), sino que en ellos se articula con otras materias significantes (sonora, visual, corporal, etc.). De modo que compararemos los objetos discursivos que las articulan (ópera e historieta con la novela) y no las materias entre sí; de ahí el interés por los textos que tienden a regular esas correspondencias (el libreto y el guión).²¹

Desde esta noción de transposición trabajo en el desarrollo de la tesis, en cuanto fundamento teórico para abordar el análisis del corpus, así como desde una amplia noción de género discursivo que específico en el mismo Capítulo I

¹⁹ Tal como afirma Eni Orlando (1995:47): "La significación no es indiferente a los materiales que la constituyen, al contrario, es en la práctica material significativa que los sentidos se actualizan, se corporizan, significando particularmente. / "El sentido (...) precisa de una materia específica para significar. No significa de cualquier manera. Entre las determinaciones -las condiciones de producción de cualquier discurso- está la de la propia materia simbólica: el signo verbal, el trazo, la sonoridad, la imagen, etc. y su consistencia significativa. Ellas no son transparentes en sí mismas ni son reductibles a lo verbal, sin embargo pueden ser intercambiables bajo ciertas condiciones." [Traducción *ad hoc*.] Asimismo, se ha revisado a E. Verón, [1973] 1995.

²⁰ E. Verón (1986: 23) define la discursividad como un proceso de espacio-temporalización de la materia lingüística, visual, sonora, etc.

²¹ La tendencia a regular ese pasaje se manifiesta en ambos textos instructivos "atentos" a las expectativas del género discursivo de llegada: la ópera y la historieta.

("Zona de debates"), y que intento articular con lo antedicho sobre la transposición: como dicen Maingueneau y Charaudeau ([2002] 2005), "los discursos están sometidos a reglas de organización vigentes en una comunidad determinada, las de los múltiples géneros del discurso: reglas que afectan el plan del texto (...), la extensión del enunciado, etcétera". En estos términos la noción de género (que en Maingueneau se restringe a los discursos lingüísticos) es utilizada también en otras áreas del saber (la musicología, por ejemplo). Esta articulación (transposición - género discursivo) trabajada por Genette en la relación hipertextual entre textos homogéneos (lingüísticos) no aparece en el debate sobre la traducción intersemiótica al que se ha aludido, sin embargo subyace en los presupuestos de esas discusiones (v. Cap. I).

Otro punto de acuerdo en el debate actual sobre traducción intersemiótica (Calabrese, Dusi, Fabbri, Eco, 2000, pero también S. Wolf, 2001) es que la transposición se interesa por los procesos, y que el proceso de la transposición opera a partir de una previsión del punto de llegada. No solo concuerdo con esa afirmación sino que es la que me ha permitido vincular los procesos de transposición con la categoría de análisis "género discursivo" (definida desde criterios múltiples): la previsión también se conforma a partir de la expectativa ofrecida por el género discursivo de llegada, aun cuando el pasaje suceda entre un texto literario (un género literario) y uno musical (un género musical); es decir, entre categorizaciones genéricas heterogéneas: en nuestro caso, la *ópera* y, en función de ella, el *libreto* de R. Piglia que labra o negocia las primeras correspondencias y diferencias entre *ópera* y *novela*. Y, también como género de llegada, la *historieta* y, en función de ella, los *bocetos* de Luis Scafati²² y el *guión* de Pablo De Santis.

²² Si bien no tuve acceso directo a la totalidad de los bocetos, he podido asistir a la muestra en la que Scafati presentó algunas series de "La ciudad ausente" que conformaron la *historieta* (2000 y 2008), a saber: Luis Scafati. *Obra gráfica*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 6 al 30 de mayo de 2010. Los dibujos de Scafati conformaron una serie más o menos desordenada o arbitraria (en cuanto al orden sintagmático en el que aparecen en la *historieta*) vinculada con el modo de trabajo que se configuró en producción entre el dibujante y el escritor: habiendo leído la novela, Scafati hacía sus bocetos a partir del relato o resumen oral que le iba haciendo el mismo Piglia. De ese desorden caprichoso surgió necesidad de que intervenga el guionista (en el guión quedan marcas -por ausencia de indicaciones- de los bocetos que el guionista había conocido de modo previo a la redacción del guión). Los tiempos y el espacio asignado por el editor (Jorge

Por otra parte, los estudios sobre género discursivo, vinculados con el *libreto de ópera*, la *ópera* y la *historieta* –estudios, hasta el momento, asistemáticos, dispersos y fragmentarios–, no han abordado el análisis de los textos de llegada (*La ciudad ausente*: ópera e historieta) ni los textos auxiliares mencionados en nuestro corpus (*La ciudad ausente*: libreto de ópera y guión de la historieta). De modo que, si bien el tema de la tesis no es específicamente un estudio sobre génesis y categorización genérica,²³ me fue necesario hacer una acotada revisión bibliográfica sobre esos géneros discursivos, a partir del reconocimiento de ciertas marcas en los textos del corpus que reenvían a otros textos de su propia *serie* o tradición genérica. (Así en los capítulos III y IV, dedicados a la ópera, y a la historieta, respectivamente.)²⁴

Con la idea de observar los recorridos significantes en la deriva de la novela a la ópera y la historieta, dedico el Capítulo II (“El lector insomne...”) a la novela *La ciudad ausente*, de modo de situarla y observar cómo fue leída por la crítica académica. La consideración de las principales líneas de lectura habilita la posibilidad de reconocer articulaciones, correspondencias, diferencias con la ópera y la historieta entendidas también como lecturas de la novela. Entre una multiplicidad de textos (literarios, pero también filosóficos, documentales, cinematográficos) que confluyen en la novela y orientan su sentido, *La ciudad ausente* (1992) se construye en el cruce de dos linajes: el de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y el de *Finnegans Wake* de James Joyce.

Scarfi) y el compaginador obligaron a una selección apresurada que dejó varios originales fuera de la edición de diciembre de 2000, y que fueron utilizados tanto en un diario –como ilustraciones de una publicación fragmentaria del “Diario de Piglia”– cuanto en la edición 2008, para la Scafati cual agregó algunos dibujos nuevos (v. Scafati en: Vinelli, 2006).

²³ Tema que requeriría de un corpus susceptible de ser confrontado en términos *genérico discursivos*: entre libretos, entre óperas, entre historietas, con delimitación de los criterios de selección.

²⁴ La ópera y la historieta se inscriben o articulan (de diferentes maneras) con su propia tradición genérica, tal y como sucede con la novela: “una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura; y, una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción.” (Peeter Torop, 2001: 3).

Dos linajes que se actualizan en la figura de la agonista: una Máquina de narrar que da cuenta del modo de funcionamiento de la novela y la literatura en la sociedad actual. Una máquina de enunciar, traducir y recrear historias que cobran la consistencia de lo real; una máquina resistente al olvido en lo que hace al mundo de las pasiones amorosas, literarias, pero también políticas. Justamente los cruces temático-genéricos que la novela ofrece (ha sido reconocida como una novela especulativa, policial, política, paranoica, pasional, y como novela-museo de la memoria) han sido determinantes para relevar su afición por ser capturada por la ópera y la historieta.

A partir de los primeros estudios críticos (A. Rodríguez Pérsico, [1994] 2000); I. Avelar, 1995; A. M. Barrenechea, 1996; E. Berg, 1996; N. Bratosevich, 1997) y hasta los más actuales, entre los que se consideran también las declaraciones del propio autor en calidad de lector, se intenta trazar un recorrido que sirva al reconocimiento de las resonancias que de esta novela persisten o se pierden en sus transposiciones.

He dedicado los capítulos subsiguientes a la ópera y su libreto (Cap. III); y a la historieta (Cap. IV) y su guión (ANEXO IV), tanto en lo que hace a la dimensión genérico-discursiva cuanto al análisis textual para concluir, en ambos capítulos, con una breve confrontación con la novela.

Respecto del Capítulo III, "Museo Ópera", me he detenido en el estudio del libreto en tanto texto de mediación del proceso transpositivo (Primera parte: "Una carta..."). Vale aclarar que en las dos últimas décadas y en el contexto europeo, se intensificaron los estudios sobre libreto de ópera desde una disposición intelectual curiosa por la vida literaria y sus instituciones, de modo que se ha asistido, respecto de los textos dramáticos para música, al nacimiento de una especialización "libretológica" (P. Fabbri, 1990) que reúne estudios heterogéneos (históricos, biográficos, culturales, retóricos). La "libretología", de raigambre europea, no tiene exponentes en Latinoamérica. En el caso de Buenos Aires, Javier R. González (2011) se refiere a la libretología como subdisciplina de la literatura comparada que se ocupa del análisis y la interpretación de los

procesos, formas y efectos de sentido que conciernen a la reelaboración de textos literarios con vistas a la confección de libretos para el teatro cantado.

En nuestro caso, para abordar el análisis del libreto de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1995) he seguido, como modo de organización de la exposición, la propuesta de Heinemann y Viehweger (1991), y Heinemann (2000), exponentes de la línea de la lingüística textual alemana; pero he acudido y privilegiado -en el análisis de cada nivel textual- también los aportes y especificaciones de otras líneas teóricas (la teoría literaria, la teoría de la enunciación, la semiótica) que convergen en el análisis del discurso. Así también he considerado los aportes de la musicología y los ensayos y cartas de libretistas y compositores en cuanto pueden ser recuperados para la formulación de hipótesis vinculadas con la configuración genérica del libreto; todos ellos respecto del género discursivo, y siempre en relación con la génesis y desarrollo de la *ópera* en cuanto género espectacular, ya que desde sus orígenes el uso del libreto estuvo asociado a esta práctica. De modo que estos textos dramático-líricos guardan memoria de esa serie textual que dio en conformarse a fines del siglo XVI y principios del XVII, delineando los rasgos de su desarrollo posterior (P. Fabbri, 1990; Peeter Torop, 2001). Asimismo, y respecto de la actividad en producción de un espectáculo, tuve en cuenta las determinaciones que han demarcado mi propia experiencia como libretista de ópera.

En la Segunda parte, "Museo ópera", me he avocado al análisis de la ópera en cuanto texto espectacular, tanto en relación con la novela cuanto con el libreto, aunque de algún modo limitada -como he advertido- por mi falta de pertinencia respecto del discurso musical. Sin embargo, tanto el estudio de la ópera cuanto el de la historieta, me han permitido formular ciertas hipótesis vinculadas con los efectos de sentido de uno y otro exponente.

En el Capítulo IV ("Arrojada sobre nuestros ojos..."), abordo el análisis de la historieta/novela gráfica *La ciudad ausente* (2000 y 2008) de Piglia, Scafati y De Santis. Para su consideración, me han sido útiles los ensayos histórico-culturales, la semiótica, el análisis del discurso, en la medida en que se han

dedicado desde los años sesenta al estudio de la historieta y otros géneros masivos. Pero también he acudido a las teorías de W. Benjamin, J. Berger, M. Foucault, entre otros, con la idea de ampliar mi propia mirada analítica sobre este objeto narrativo y eminentemente gráfico. El análisis de la historieta me ha permitido, por un lado, comprobar la ductilidad del género para la transposición (tal como lo afirmaran O. Steimberg y M. Seligmann); y, por otro, en la historieta, pero también en la ópera, observar qué ejes temáticos resultan dominantes en la superficie textual y los modos en que ambos textos subvierten o mantienen las determinaciones genéricas.

Habíamos afirmado que la ópera y la historieta, en tanto textos de llegada, mantienen una relación de filiación explícita con la novela de origen. Ambas rememoran y actualizan ciertos derroteros y olvidan o relegan otros. En estas transposiciones, olvido y rememoración parecen vincularse primordialmente con la índole genérica: los géneros discursivos de llegada y su diversidad material y tecnológica inhiben unos recorridos y predisponen o facilitan otros, respecto del género de partida (novela); pues los géneros son operadores prescriptivos (qué es *cantabile* y qué, no; qué es *iconizable* y qué, no) y facilitadores de alternativas (qué es sustituible y qué es susceptible de deslizamientos, rodeos, condensaciones), obturan ciertos pasos y promueven soluciones también en relación con la tradición de la que provienen. Esas predisposiciones son asumidas por los *géneros de mediación* como el libreto y el guión de historieta. A su vez, nos propusimos observar si la incidencia de la dimensión genérica en los procesos de transposición (qué aspectos son obturados y a qué predispone el género de llegada) se hace o no más visible cuando los cambios histórico-culturales no son determinantes, como en el caso de la década neoliberal que acompaña el trayecto que va de la publicación de la novela (1992) a la primera versión de la historieta (2000).

En el apartado final de las CONCLUSIONES he retomado la hipótesis inicial y una serie de relaciones entre la novela y los textos transpuestos.

3.2. Acerca de los ANEXOS

En relación con el estudio de los procesos de transposición (tal como se ha explicado en el punto 1.3.2.d.), se han considerado –además de los trabajos publicados– las conversaciones y entrevistas que he sostenido con los autores de los textos del corpus. Entrevistas que se transcriben en los anexos, en la medida en que permanecen inéditas.²⁵ Inédito también permanece el trabajo de Omar Corrado del que cito el esquema de la estructura de la ópera. En el Capítulo IV de esta tesis se justificará por qué el comentario del guion de la historieta se presenta en el ANEXO IV:

ANEXO I. Gandini, G. y R. Piglia: “Conversación sobre la transposición de la novela *La ciudad ausente* a la ópera”, (E. Vinelli: desgrabación y transcripción), Buenos Aires, 03/12/2007, inédita.

ANEXO II. Vinelli, E. “Subtitular la ópera. Conversación sin música con Mónica Zaionz”, 26/12/2005, inédita.

APÉNDICE (III). Esquema estructural de la ópera *La ciudad ausente*, tomado de Omar Corrado (inédito): “...cual solo de Esperado tengo el ser”. *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini” (v. Bibliografía.)

ANEXO IV. El mapa de la historieta: el guion de *La ciudad ausente*.

CODA: acerca de los espígrafes

Por último, cabe hacer una referencia a los epígrafes que postulan una fuerte relación entre las poéticas vanguardista de Macedonio y posvanguardista de Piglia en lo que hace a *la poética del relato migrante*.

En la edición anotada de *Museo de la novela de la Eterna* y respecto de Macedonio Fernández, Ana María Camblong (1993: 8, nota a) afirma:

Entre los supuestos fundamentales de su concepción estética, Macedonio sostiene que siempre se trabaja sobre lo «dicho» y «hecho» por otros; hay una consciente y manifiesta inscripción en una tradición cultural determinada. Este principio lo encontramos en Borges explorado en múltiples direcciones. Cabe acotar, empero, que tal convicción no le impide considerar posible «lo nuevo», lo original, lo

²⁵ La entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis (13/12/2006) fue publicada en 2010. Disponible: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/1033/hologramatica13_v4pp35_42.pdf

creativo; la dialéctica entre estos términos puede rastrearse en todo el texto [*Museo de la novela de la Eterna*].²⁶

En los dos epígrafes que encabezan estas páginas, Macedonio Fernández (como autor del primer epígrafe, y como personaje de Piglia, en el segundo) da cuenta de esa cualidad del relato que aquí llamamos, metafóricamente, *migrante*): El de Ricardo Piglia enfatiza, decididamente, la capacidad del relato de pasar a formar parte de la experiencia del sujeto que lo narra, tal como ocurre con los relatos de la Máquina que son recorridos y experimentados por Junior (aun cuando en Junior subsista –hasta su encuentro con Russo– cierto dejo de extrañamiento): los relatos pasan a formar parte de la experiencia del que los oye o lee.²⁷ Se trata de una cualidad que el relato entraña –en Macedonio y Piglia– gracias a la capacidad políglota de la lengua de portar otras voces (del pueblo);²⁸ pero especialmente –en Piglia– gracias a la afición rumiante del que le pone sentido a la experiencia en el acto de dedicarse a construir el modo de contarla (...*la fue perfeccionando, mateando en el campo, de cara al viento...*), idea que se expande en el capítulo II, dedicado a la novela. Y se trata, asimismo, de una capacidad inherente al lector o auditor de reconocer o inscribir en el relato la memoria de su procedencia y de apropiárselo, *talmúdicamente*,²⁹ como modo de otorgarle sentido a la experiencia de lo real.

²⁶ La nota de Camblong corresponde específicamente a la primera parte del texto de Macedonio que hace de epígrafe de esta tesis (“«Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho», oyó Dios que le decían y aun no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizás desde la vieja y hendida nada. Y comenzó.”).

²⁷ Nótese que la historia que se anuncia (“El gaucho invisible”, historia que retoma y debate con la tradición gauchesca, y específicamente con *Don Segundo Sombra*, según A. M. Barrenechea) pasó de Don Sosa al Macedonio de *La ciudad ausente* y a la Máquina narrante. Y que la de los marineros le fue narrada al Macedonio de *LCA* por un familiar: se trata de una historia migrante como la de la rumana. Nótese que en el fragmento que hace de epígrafe (“La misma historia *les pasaba* a unos marineros en Tenerife. *Y sin embargo la había vivido* don Sosa...”), el conector adversativo no está ubicado entre el sintagma del que inventó la historia para oponerle el hecho de que la historia ya existía (le había sucedido a los marineros), sino para reiterar que fue una *experiencia personal* de Sosa: en consecuencia, el conector «sin embargo» viene a poner el énfasis en esa última afirmación.

²⁸ En la frase cantada se inscribe una doble relación con la memoria de una enunciación (la voz de la rumana) que se sitúa en filiación con otras enunciaciones (del pueblo).

²⁹ Respecto de las marcas textuales que en el *Ulises* de Joyce reenvían a *La odisea*, Ricardo Piglia (en Montiel Figueiras, 14/05/2003) considera, por un lado, que solo sirven al escritor (y al lector-escritor) y, en consecuencia, da cuenta de la inutilidad de reconstruirlas (“No creo que para un lector sea necesario conocer las referencias que circulan en un relato [...], ya que en cada relato hay algo implícito que no se termina de aprehender”); pero, por otro lado, hace

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVARADO, Maite y M. del Carmen RODRÍGUEZ. *Taller abierto de escritura*, Buenos Aires, UBA-FyL, Secretaría de extensión, 1984.
- AVELAR, Idelber (1999): *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000. Disponible en:
<http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>
- BARRENECHEA, Ana María (1996). "Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en: Jorge Fornet (comp.) *Ricardo Piglia*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- BERG, Edgardo H. (1996): "El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)". Fornet, J. (comp.) 2000, ob. cit.
- BRATOSEVICH, Nicolás y grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- CALABRESE, Omar: "Lo strano dell' equivalenza imperfetta (modeste ossevizioni sulla traduzione intersemiotica)", *VS 85/87*, 2000.
- CAMBLONG, A. M. y A. OBIETA (Coord.): Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*, edición crítica, España: Archivos, CSIC, 1993: 8, nota a.
- DOMENACH, Hervé: "¿Hay una teoría de las migraciones?", Conferencia plenaria del Congreso argentino de estudios sobre migraciones internacionales, políticas migratorias y de asilo, Buenos Aires, 25 - 27 de abril de 2006.
- DORRA, Raúl. "Entre el sentir y el percibir", en: AAVV: *Semiótica, estesis, estética*, Sao Paulo-Puebla, EDUC- UAP, 1999.
- "Actividad descriptiva de la narración", *Hablar de literatura*, México, FCE, 1989.
- DUSI, Nicola: "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", en *VS 85/87*, 2000.
- ECO, Umberto: "Traduzione e interpretazione", *VS 85-7*, 2000.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990. [P. Fabbri, musicólogo de Ferrara.]
- FABBRI, Paolo (1998). *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2004. [P. Fabbri, semiólogo de Rímini.]
- "Due parole sul trasporre", *VS 85-87*, 2000.
- FILLINICH, M. Isabel: "La situación narrativa: percepción y voz", en: *La voz y la mirada*, México, BUAUP- P y V, 1999.
- *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- FORNET, Jorge (comp.) *Ricardo Piglia*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ, Javier R.: "Non più mesta accanto al fuoco: floración osperística del mito de Cenicienta". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, UCA, Nº 25, 2011.

explícito que son constituyentes del contrato de lectura y, a su vez, al explicitarlo, actúa provocativamente sobre la competencia del lector: "El buen lector, por supuesto, sería el que es capaz de reconstruir esa red de señales, aunque a la vez debe tener la libertad de abordar un texto sin pensar en relaciones cifradas. Ahora bien, como estamos dentro de una tradición talmúdica, algunos establecemos una conexión entre la literatura y cierto tipo de lectura infinita y proponemos enigmas y retos al lector."

- HEINEMANN, W. [2000]: "Clases Textuales. Para la discusión sobre las clases de base del comunicar. Retrospectiva y pñorama". En: *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, K. Adamzik (ed.), Tübingen, Stauffenburg. (Traducción informal de G. Ciapuscio para el Seminario de Posgrado "Modelos Textuales", Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA, cursadas 2002 y 2005.).
- JAKOBSON, Roman (1959): «On Linguistics aspects of Translation», en Reuben A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1959, pp.232-39. Versión en español: "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- LOIS, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Eidicial, 2001: 4.
- MAINGUENEAU, D. y P. CHARAUDEAU (2002). *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*, Galilée, París, 1978.
- MONTIEL FIGUEIRAS, M. "De la tragedia a la conspiración. Entrevista con el escritor argentino Ricardo Piglia", *La Nación*, Sección Cultura, 18 de mayo de 2003. Disponible: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=496728
- NARVAJA DE ARNOUX, Elvira: "La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso", *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas "Análisis del Discurso y enseñanza de la lengua"*, formato CD, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú, 2004.
- PUCCINELLI ORLANDI, Eni: "Efeitos do verbal sobre o não verbal", *Rua*, UNICAMP-NECREDI, Campinas, 1:35, 1995.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1994). "Introducción a Ricardo Piglia", en: Fonet, J. (comp.), ob. cit., 2000: 47-48.
- STEIMBERG, Oscar: "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", *Lenguajes* Nº 4, 1980.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen. La de las transposiciones", *I Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*. UNLP, La Plata, octubre de 1986.
- TOROP, Peeter: "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Cuicuilco*, mayo-agosto, año/vol. 9, número 024, ENAH, México DF, 2001:3. (Consultado 15/01/2009) Disponible: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35102502.pdf>
- VERON, Eliseo (1973): "Pour une sémilogie des opérations translinguistiques", *Versus*, 4. Vers. esp.: "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en: *Conducta, estructura y comunicación. Escritos teóricos 1959-1973*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- Imagen de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*, Buenos Aires, EUDEBA (FFL-UBA), 1986.
- VINELLI, Elena (2010): "La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scáfati y Pablo De Santis", *Revista Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Año VII, Número 13, V4, 2010:35-42, ISSN 1668-5024, (disponible: 17/08/2011). URL del documento: cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1368, URL de la revista: cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3.
- WOLF, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

I

Zona de debates¹

Transposición - Género discursivo

El estado de la cuestión

Hoy vivimos en el mundo de la traducción intersemiótica, y nuestra semiótica quiere ser solamente contemporánea. Nuestro proyecto semiótico es, en consecuencia, entender qué está sucediendo.

Paolo Fabbri, 2000

1. Traducción intersemiótica o transmutación

Como se sabe, las historias migran de género en género y soporte en soporte desde la antigüedad y hasta nuestros días: la relación con el mundo grecolatino de la *ópera* entendida como un *nuevo género musical* ofrece un buen ejemplo.²

¹ Una parte del desarrollo de este capítulo fue expuesta en el VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, UNLP, 2009, con el título: "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna".

² La ópera se conforma como un nuevo género ligado a las prácticas musicales y teatrales de la aristocracia hace cuatrocientos años. Dichas prácticas músico-teatrales se apropian tanto de la mitología griega, a través de su transposición latina, cuanto de las prácticas medievales del teatro para música. Con la adopción del lenguaje vernáculo, la ópera se apropia también de cierta tradición popular. La constitución de la ópera (y se su del libreto) como género discursivo se remonta a las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, y a las cortes o ciudades-Estado de lo que sería Italia del norte. Surge asociada a la práctica del teatro recitado y lírico en sus vertientes sacra y secular (donde convergen la recitación, la actuación, el canto, el baile, el acompañamiento instrumental, la puesta escenográfica). Tanto la representación sacra -con piezas cantadas en latín con adopción parcial de la lengua vernácula en su afición por salir de la iglesia y difundirse en los pueblos- cuanto el drama pastoril, que usaba la lengua vernácula y era una actividad desplegada para entretenimiento de la corte y del pueblo, derivan en el *dramma per musica* en el entorno de las celebraciones de las cortes y en las fiestas religiosas promovidas por el papado. El *dramma per musica* en lengua vernácula adapta el libreto del drama pastoril con el objeto de darle a los textos estructura musical, tal como se conoce lo hiciera el grupo de nobles que conforma la Camerata Fiorentina (1594), que formaliza los elementos básicos de la relación entre drama y música, con los ojos puestos en un teatro que no había conocido: el de la antigüedad clásica. De modo que superficialmente griego en la impostación y el empeño por el mito, el drama para música tuvo menos que ver con Esquilo, Sófocles y Eurípides que con la comedias pastoriles del XVI. La aspiración de aquel grupo fue emular la antigua tragedia, mediatizada por la lectura de la poética aristotélica y de la serie literaria culta ovidiana y petrarquesca, de orientación bucólica, de la que asimila los personajes míticos grecolatinos y las formas líricas de las canciones. Ottavio Rinuccini y otros libretistas elegirán la fábula mitológica cuyas fuentes estarán en Las metamorfosis de Ovidio y en Las Geórgicas de Virgilio. De cualquier forma, en cuanto a sus temas, la fábula grecolatina y su

Pero el siglo XX extrema la tradición y la orientación transpositiva en el vaivén entre discurso verbal, fotográfico, cinematográfico... En la segunda mitad del siglo XX, el tema de la transposición convoca el interés de la semiología que retoma los desarrollos teóricos de Peirce y Saussure, del Formalismo Ruso, del Círculo de Bajtín, de la Escuela de Tartu, e incluso las polémicas de la Escuela de Frankfurt de la primera mitad de siglo.

En 1959, Roman Jakobson acude a la noción peirceana de "interpretante" para distinguir tres *tipos de interpretación* del signo lingüístico, según se *transfiere*, *traduzca* o *transponga* su sentido en otros signos de la misma lengua, en otra lengua o en un sistema de símbolos no lingüísticos. Introduce así el tema de lo que pasa a definir como tres formas de "traducción":

- 1) *intralingüística* o *reformulación* (consiste en "la interpretación de los signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua");
- 2) *interlingüística* o *traducción propiamente dicha* (consiste en "la interpretación de los signos lingüísticos mediante cualquier otra lengua");
- 3) *intersemiótica* o *transmutación* (consiste en "la interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos").³

Siempre desde una perspectiva comunicacional, Jakobson continúa en esta línea en 1968, en su disertación sobre "La lengua en relación con otros sistemas de comunicación", donde se refiere el destacado desarrollo de la lingüística respecto de otras disciplinas en lo que hace a su objeto de estudio. Como reconoce que la semiótica es la encargada de estudiar los mensajes en los que operan diversos sistemas de signos, dedica buena parte de su conferencia a explicar algunas nociones de Charles Sanders Peirce (1867), como las de *contigüidad* y *semejanza*, no sin dejar de señalar que el aspecto *convencional* está

transposición a forma dramática era un bien de todos y de nadie en el intercambio de bienes culturales de diferentes grupos sociales. (v. Patrick J. Smith, 1970 y Paolo Fabbri, 1990).

³ Roman Jakobson (1959) no da por supuesta la relación inversa, quizás porque abundaban las "transmutaciones" de lo verbal a lo no verbal. Consideramos que son también fenómenos de transposición aquellos que provienen de discursos no verbales o mixtos y son transpuestos al lenguaje verbal.

en la base de las tres dimensiones sígnicas elaboradas por Peirce: la indicial, la icónica y la simbólica que se manifiestan en toda relación entre *signans* y *signatum*.

Jakobson reenvía a la semiótica peirceana y también a las reflexiones de otros lingüistas y teóricos del arte, y a las consideraciones que los artistas habían hecho a partir su propias prácticas, como la musical o la pictórica,⁴ con la idea de estimular la investigación sobre lo que considera *fenómenos de transposición*,⁵ a los que define como una "transformación compleja que opera en el pasaje de un sistema de signos a otro: de un medio a otro, de una tecnología a otra, en situación en la que difieren los contextos así como los lugares de recepción".⁶ En el modo de circulación de lo que ha sido objeto de "pasaje" convergen el medio, la tecnología, la situación "contextual" y la recepción.

La referencia a Peirce es recursiva: en 1974, Jakobson retoma la mención peirceana de "traducción" para explicar la noción de interpretante:

Toda significación no es otra cosa que una «traducción de un signo a otro sistema de signos» (IV, 127). Peirce pone de manifiesto la facultad de todo signo de ser traducible a una serie infinita de otros signos que, en ciertos aspectos, se encuentran mutuamente equivalentes (II, 293). ([1974] 1988: 352)

El término "traducción" -insiste Jakobson- est  en Peirce en lugar del "interpretante": toda transposición es una traducción en su sentido peirceano, un interpretante que, en ciertos aspectos, resulta equivalente al signo

⁴ I. Stravinsky, L. Meyer, N. Ruwer, A. Shoenberg, D. Vallier, como ser verá.

⁵ Por ejemplo, la sustitución del lenguaje verbal por el silbido o los tambores, en la necesidad de alcanzar una audibilidad más lejana que la del lenguaje. Lo que hoy es dable denominar *interpretación por transcripción* (Eco, 2000) era, para Jakobson (1968), el caso más destacado de la transposición: la transformación del lenguaje hablado al lenguaje escrito.

⁶ En cuanto a la recepción, Jakobson indica la diferencia entre oyentes y lectores, en tanto los últimos pueden volver desde lo que sigue a lo que precede: "Durante las últimas décadas, el anterior dominio difusivo de la palabra escrita e impresa ha encontrado la competencia cada día más fuerte del lenguaje oral emitido por la radio y la televisión. La diferencia decisiva entre oyentes y lectores y, por consiguiente, entre actividades orales y escritas reside en la transposición de la secuencia verbal desde el tiempo a signos espaciales que atenúan acusadamente el flujo hablado." ([1968] 1988: 309.)

transpuesto o traducido.⁷ Para estudiar las *equivalencias* y *diferencias* entre los diversos sistemas sígnicos, Jakobson encuentra pertinentes las nociones de ícono, índice y símbolo que, por otra parte, son instauradas y garantidas por el uso; vale decir que son las convenciones –el uso social o comunitario– las que garantizan la producción y el reconocimiento de equivalencias entre diversos sistemas de signos en una sociedad dada.

A partir de esa remisión a la teoría peirceana, recupera las teorías del primer formalismo y del funcionalismo que había contribuido a formular y reformular en el seno del Círculo Lingstico de Praga. De ahí que vuelva a consignar la diferencia entre *lenguaje artístico* (entendido como *artificio* y *procedimiento propio de una misma serie*) y *lenguaje ordinario*,⁸ y que proponga que lo confrontable es la relación entre las diversas manifestaciones artísticas con el *arte verbal* (o el lenguaje *no ordinario*), compatibles en tanto sistemas transformados o segundos. Todo arte lo es en la medida en que est sujeto a un conjunto de convenciones artísticas impuestas por cada sociedad y época, que condicionan tanto al artista como a los *destinatarios inmediatos* de su obra.⁹ Vale decir, para Jakobson, las obras u objetos susceptibles de ser comparados entre sí son aquellos que ostentan el carácter artístico con el que han sido investidos. Testigo y partícipe de los esfuerzos de la semiolingstica, Jakobson advierte acerca de los *malogrados* movimientos que en los cincuenta y sesenta tendieron a extrapolar las nociones saussurianas de *lengua* y *signo* a series no lingsticas: no es ahí donde se hallarn equivalencias.

Los signos de un arte dado pueden llevar la impronta de cada uno de los tres modos semióticos descritos por Peirce; así pueden aproximarse al ‘símbolo’, al ‘ícono’ y al ‘índice’, pero es ante todo sobre su carácter artístico donde se funda, esto es evidente, su propio significado [semiosis]. (Jakobson, [1974] 1988: 359.)

⁷ Nótese que el mismo Peirce habla de equivalencia en “ciertos aspectos” y no de equivalencia absoluta. Lo que hubiera ahorrado largas discusiones teóricas, algunas de las cuales se retoman en este capítulo.

⁸ “Los intentos de confrontar las artes con la lengua son susceptibles de malograrse si este estudio comparado se pone en relación con la lengua ordinaria y no directamente con el arte verbal que constituye un sistema transformado”. (Jakobson, [1974] 1988: 357.)

⁹ Jakobson ([1974] 1988) llama “destinatarios inmediatos”, a aquellos que estn sujetos a las mismas convenciones: a los observadores de objetos artísticos que pertenecen al mismo grupo cultural de los artistas que los han producido.

El carácter artístico de esos signos está sujeto a convenciones que afectan a realizadores e intérpretes inmediatos: tanto “la revolución del artista” (la “originalidad” de una obra) cuanto “la fidelidad a las normas artísticas” que dominan en una sociedad específica son “concebida[s] por sus contemporáneos en función de un código que el innovador se empeña en quebrantar.” Pues “todo arte se encuentra conexo a un conjunto de convenciones artísticas” de diferente índole. (Jakobson [1974] 1988: 359)

Solo en las condiciones antedichas encuentra Jakobson una posibilidad de confrontación que permita identificar “correlatos” entre las *artes temporales* (música, poesía), las *artes espaciales* (pintura y escultura) y las *artes espaciotemporales* o *sincréticas* (espectáculos de teatro, circo, cine).¹⁰

En sus ejemplos se dedica a cuestiones vinculadas con la identificación de procedimientos que definen el “artificio” en literatura, música o pintura, tales como la *repetición* y el *paralelismo*, la *metáfora* y la *sinécdoque*.¹¹ Encuentra así el modo de trazar paralelismos entre la estructura gramatical y rítmica de textos escritos y la composición espacial de textos visuales para referirse a un “isomorfismo estructural” basado en “un orden geométrico latente o

¹⁰ Jakobson toma el concepto del *Laocoonte* de G. E. Lessing (1766). Concepto que ha sido largamente rebatido, y en ese aspecto es de extrañar que U. Eco (2003) lo retome, pese a que ha sido puesto en cuestión, por ejemplo, por los mismos músicos (P. Boulez, 1990; S. Sciarrino, 1998): la música es un arte temporal, sí, pero también espacial (presenta “perspectiva” y “profundidad”, entre otros argumentos o posiciones); así como la poesía espacializa la temporalidad, así también el discurso musical.

¹¹ Jakobson recupera las afirmaciones de Stravinsky respecto de que la música está “dominada por el principio de semejanza” y de Leonar Meyer (1967) respecto de que el principal valor semiótico de la música reside en las correspondencias de los elementos entendidos, por convención, como equivalentes u opuestos. Asimismo releva la tesis de Nicolás Ruwer acerca de que el lenguaje musical se significa a sí mismo, remitiendo o refiriéndose a lo que sigue o, como sostuviera A. Schoenberg: las operaciones que rigen la producción y la audición musical son la anticipación, la retrospectión y la integración (la referencia musical lleva del tono presente al tono esperado o al que ha sido guardado en la memoria). Respecto de la pintura abstracta, considera los estudios de Dora Vallier (1967): cada elemento no existe sino en función del resto, estableciendo una relación de coexistencia entre lo que denomina semiosis introversiva y extroversiva (cada vez que, como en la música, el componente referencial está ausente, aunque igualmente connote expresividad). La relación entre las partes y la relación parte-todo permiten establecer correlaciones entre diversas artes. (Jakobson, 1988: 307-308 y 360-362).

manifiesto" en los textos poéticos que analiza, que aparecen en cotextos visuales o en relación con sus respectivas ilustraciones.¹²

Este es uno de los aspectos más retomados de su análisis: la posibilidad de trabajar sobre las estrategias que despliega el texto estético en la traducción intersemiótica.

Con todo ello, Jakobson inaugura los desarrollos teóricos sobre transposición en cuanto fenómeno translingüístico y su nombre queda canonizado como el primer teórico de la transposición y el referente más concurrido de la teoría y el análisis transpositivo.

La semiótica y el análisis del discurso aceptaron el desafío reeditado por Roman Jakobson al momento de reasumir, públicamente, la urgencia del desarrollo tecnológico desde sus consideraciones lingüísticas sobre la traducción. La teoría corre hoy detrás de la implosión de los objetos culturales que circulan entre una diversidad de soportes cada vez más amplia (v. Fabbri, 2000).

A partir de los años ochenta, la semiótica greimasiana promueve la investigación del nivel *figurativo* y de los sistemas semisimbólicos como determinantes de la producción de sentido en los textos, sean estos lingüísticos o no lingüísticos (A. Greimas, 1984). La propuesta de Greimas abre, para N. Dusi (2000), otra posibilidad de reconocer trazos comunes en la organización del texto estético en el nivel *figural*, y es coincidente con la tendencia que entiende la transposición como pasaje, no de un *lenguaje* a otro ni de un *signo verbal* a otro *no verbal*, sino entre textos semióticamente heterogéneos que funcionan autónomamente respecto de su propia cohesión y coherencia interna y respecto de la capacidad que presentan de producir efectos pragmáticos, y, en consecuencia, insustituibles entre sí. Textos que, sin embargo, postulan una cierta interdependencia vinculada con algunas operaciones enunciativas parcialmente asimilables.

¹² Jakobson analiza dos cuartetos de Blake inscriptos en una ilustración, y una poesía de Rousseau ilustrada por él mismo.

En este último aspecto, fueron y son los estudios de transposición al cine los que más han trabajado en la línea de las estrategias enunciativas (Metz, 1972 y 1991; Bettetini 1968 y 1984; Vanoye 1988, entre otros). Y, en lo que al cine se refiere, también la semiótica de la cultura –a partir de la noción de texto estético entendido como un dispositivo complejo y un espacio semiótico en el que interactúan *dialógicamente* diversos textos–¹³ ha trabajado las relaciones film-texto escrito y texto literario-film como una serie de interacciones entre universos discursivos que se interderminan. El interés en Lotman está también en que considera el lugar de lectores y espectadores como estrategias internas a sistemas textuales más amplios, como los géneros.

Entonces, tanto en términos de traducción interlingüística como intersemiótica, las investigaciones de los años ochenta y noventa redefinieron su objetivo dirigiéndose, ya no a dar cuenta de las operaciones de *transcodificación*, sino más bien a pensar la traducción como una *forma de acción* compleja, un evento *transcultural, dinámico y funcional*, un proceso en tensión entre una exigencia de fidelidad al texto de partida y su necesaria transformación en un texto aceptable para la *cultura de llegada*, es decir, para la cultura que lo recibe (Reiss y Vermeer, 1984; Toury, 1980 y 1995; Cattrysse, 1992).¹⁴ En este aspecto, la dimensión dinámica propuesta por Lotman entre diversos sistemas abiertos viene a consentir la idea de transformación, aun cuando los textos mantengan ciertas diferencias internas, propias de la diversidad material, que no los hace absolutamente *intraducibles*: de hecho, los diversos sistemas semióticos interactúan y hacen posible su comparación a partir de una metodología de análisis que indague las formas y los procesos de producción de sentido.

De modo que la terminología inaugurada por *el Jakobson divulgador de Peirce* –en lo que hace las transformaciones complejas designadas como “formas de

¹³ El texto estético en tanto generador de sentido ha sido estudiado por Iurij Lotman (1981), pero también por Bajtín (1953, circa).

¹⁴ Para la concepción que da cuenta de la terminología *cultura de partida/ la cultura de llegada*, en el caso de la teoría de la traducción, v. Gideon Toury [1995] 2004: 64.

traducción” y “traducción intersemiótica” – fue constantemente retomada y reformulada por la investigación académica, incluso como homenaje al lingüista, tal como queda expresado en las ponencias y debates que se dieron en el marco de los Seminarios de 1998 y 1999, en la Universidad de Bologna, en torno a una serie de problemas que confluyen en la búsqueda de una redefinición teórica a partir de estudios de caso con explicitación de la metodología de análisis: problemas discutidos en términos de *condiciones de fidelidad, equivalencia y adecuación* al texto de partida respecto de los criterios de aceptabilidad de la cultura de llegada; *diferencias* entre traducción, interpretación y reinterpretación de textos; en definitiva, problemas ligados a los efectos de evocación y resonancia inter- e intratextuales.¹⁵

1.1. El giro de Bologna

Tanto en “Traduzione e interpretazione” (2000) cuanto en “Interpretar no es traducir”, Umberto Eco (2000 y 2008: 292 y ss.) parte de las definiciones de *traducción* propuestas por Jakobson (*intra- e interlingüística e intersemiótica*), para advertir que en la actualidad se pusieron en el olvido las precauciones que el mismo Jakobson había tomado, en cuanto al uso del término “traducción”, respecto del lugar privilegiado que en aquellas definiciones ocupaba la noción peirceana de *interpretación*: Peirce usa *translation* en sentido figurado, adopta el término *traducción* como sinécdoque de *interpretación*.¹⁶ De esta manera, Eco relee al lingüista y le atribuye la aserción de que los *tipos de traducción* son tipos o formas de *interpretación*, en el sentido peirceano. Se trata de la interpretación

¹⁵ En ellos participaron Morana Alac, Daniele Barbieri, Patrick Cattrysse, Gian Paolo Caprettini, Mauricio Gagliano, Ugo Volli, Alfredo Tenoch Cid, Gianfranco Marrone, Omar Calabrese, Siri Nergaard, Giovanna Fanci, Francis Vanoye, Paolo Vinçon, Anne Freadman, André Helbo, Nicola Dusi, entre otros investigadores coordinados por U. Eco y P. Fabbri.

¹⁶ Eco cita y traduce a Peirce: “Es suficiente citar C. P. 4.127, precisamente en un contexto donde reafirma su idea central de que el significado de un signo se expresa interpretándolo a través de otro signo (en el sentido más amplio en que Peirce entiende el término signo, por lo que el signo *celos* podría ser interpretado por todo el *Otelo* de Shakespeare, y viceversa)”. Y: “De acuerdo con la máxima pragmática, el principio de *interpretancia* establece que cada «equivalencia» de significado más o menos inasible entre dos expresiones puede ser producto sólo de la identidad de consecuencias que tales expresiones implican o implicitan. Para hacer más claro lo que quiere decir, Peirce, en ese mismo contexto, afirma que el significado (*meaning*), en su acepción primaria, es una «traducción de un signo a otro sistema de signos». (Eco, 2003 y 2008: Cap. 10.)

como operación básica y continua de la semiosis y de sus extensas o infinitas variables (y no de *traducción*, que es siempre una interpretación, pero no al revés). Vale decir que, en dicho Seminario y en 2003, Eco cuestiona y “corrige” la terminología específica utilizada en las exposiciones teóricas de los discursos académicos actuales, que retoman y naturalizan la designación jakobsoniana más general, en lugar de la que el mismo Jakobson había utilizado específicamente para cada una de ellas: *rewording* (reformulación), *translation* (traducción) y *transmutation* (transmutación), respectivamente.¹⁷

Respecto de la “transmutación”, en términos de Eco, no es posible determinar reglas de equivalencia específica entre la diversidad material de la expresión textual: una vez identificado este límite, se hace posible estudiar, ya no la *traducibilidad*, sino más bien las *operaciones interpretativas*. A partir de este postulado, Eco actualiza y complejiza el esquema Jakobsoniano para dar cuenta de algunos tipos de interpretación, como se verá más adelante.

Omar Calabrese (2000), en cambio, refuta la tripartición de Jakobson por la imposibilidad de trazar equivalencias *entre* diversos *sistemas semióticos*. Lo que cuestiona no es la terminología, sino el presupuesto de equivalencia entre sistema y sistema. No son los sistemas los que pueden ser confrontados en el estado actual del conocimiento. Entre los fundamentos de su refutación, acude a los estudios de Metz (1968) y Benveniste (1974), que desarticulan la alternativa de dar cuenta de la pintura, el cine, la arquitectura, la música, etc. como “lenguajes específicos” en consonancia con el lenguaje verbal.¹⁸ Los *vínculos* entre los *sistemas semióticos* no son ni generalizables (sino que se ha de trabajar

¹⁷ Eco fundamenta sus aseveraciones, y se dedica a demostrarlas a través de un extenso despliegue de ejemplos pragmáticos (y también inventados) que dan cuenta de que las operaciones interpretativas de un texto base son diferentes entre sí al momento de reformularlo, traducirlo o transmutarlo: “Desde el punto de vista de una teoría semiótica [...], una cosa es resumir en italiano la *Divina comedia*, otra cosa distinta traducirla al swahili y otra más verterla a cómic” (Eco, 2000 y 2008:305).

¹⁸ Según Emile Benveniste (1974), para que sea posible hablar de “lenguaje” se necesitan dos precondiciones necesarias: una lista de unidades mínimas que constituyan el *as paradigmático*, y una lista de reglas combinatorias de esas unidades que formen el *as sintagmático*. La impropiedad de trasladar el concepto de *lenguaje* a otras disciplinas había sido aceptada y advertida por Jakobson en 1974. Calabrese utiliza el mismo argumento de Jakobson, pero para sustentar que no hay modo de hallar equivalencias entre sistemas diferentes, pero sí equivalencias imperfectas entre textos que participen de diferentes sistemas semióticos.

con textos y procesos *específicos*) ni de naturaleza global (estudiar traducciones o transposiciones *locales* entre textos *específicos*): los vínculos que traza Calabrese (enero-junio 2005: 71-89) entre *Las Meninas* de Velázquez y la serie de Picasso prefiguran un buen ejemplo de esta postura.

Para la traducción (sea interlingüística o intersemiótica), Calabrese propone entonces sus conceptos de “traducción molecular” *vs.* “traducción molar”. La traducción *molecular* sigue el texto paso por paso, casi en su proceder lineal (lo que tradicionalmente se llamaba “traducción literal” o “traducción palabra por palabra”, que produce la impresión de ser muy correcta), en la que el intérprete se preocupa poco del sentido general, de modo que pierde muchos de los valores agregados del texto de partida, especialmente los estéticos y pasionales. En cambio, la traducción *molar* trata el texto como un sistema. En este último caso, la *traición* del traductor es *programada* (como la versión de Eco de los *Ejercicios de estilo* de R. Queneau, que Eco mismo considera un caso de *refundición* más que de *traducción*, por lo menos en los momentos en que se menoscaba el contenido en función de su pertinencia expresiva), pues en su afición de ir más allá de texto de partida, *traiciona la tradición de la traducción*. A diferencia de la molecular, la traducción molar es capaz de mantener los valores funcionales más altos, como los estéticos y tímicos. La traducción de un texto estético tiende a ser molar porque intenta restituir en el *texto de llegada* la irreproducibilidad de sus invenciones.

La traducción molar implica un análisis preliminar del texto de partida y se propone dar cuenta al menos de una parte de sus categorías en el texto de llegada. Se trata de una traducción innovadora que pone el interés en la naturaleza estética original otorgándole al texto de llegada una nueva singularidad. Vale decir que no se limita a transmigrar “figuras discursivas” de un texto a otro, sino que agrega algo, quizás aquello que Lyotard (1976) había llamado *figural*, que Calabrese (2000) reformula como “la unión de lo figurativo con lo estético, lo sensorial”. La *imperfección*, concluye Calabrese, es programática; es decir, forma parte de las operaciones necesarias para llevar a cabo una traducción, ya que se demuestra capaz de producir efectos estéticos y

pasionales extremadamente eficaces. Calabrese elogia la imperfección: todo es imperfectamente traducible incluso entre sistemas semióticos diferentes, a condición de que se garanticen dos principios: 1) que haya una posición que explicita y narre la construcción de la equivalencia entre los textos de partida y llegada, hecho que implica un programa analítico de selección de categorías y de la pertinencia deseada; y 2) que se sostenga el presupuesto de la autonomía del texto que deviene sistema. De modo que tiene en cuenta, también, la situación pragmática de producción: la traducción es una práctica particular que se refiere a los procesos, que se ocupa de salvaguardar la singularidad de un texto de partida en uno de llegada seleccionando algunas características según objetivos predefinidos por el agente de la traducción y sus colaboradores (editores, o beneficiarios de la traducción), según un implícito que ha sido *negociado*.

Ambas condiciones pragmáticas se cumplen en el proceso de transposición que estudiaremos en este trabajo y dejan sus huellas en el corpus textual: me refiero a las relaciones novela-ópera, novela-historieta y, respecto de ellas, a sus textos auxiliares, desde el momento en que: tanto en el "paratexto" cuanto en las declaraciones de los autores ("epitexto")¹⁹ se construye un mapa inacabado de articulaciones ("equivalencias imperfectas") y diferencias destinadas a conformar cierta competencia en su reconocimiento; asimismo, cada texto de llegada ha circulado socialmente como texto autónomo.

En apariencia, Omar Calabrese (2000) polemiza retrospectivamente con el Jakobson de 1959, pues desarticula sus presupuestos; sin embargo considera la utilidad del término *traducción* (intersemiótica), a partir del que especifica las nociones de *traducción molar*, *equivalencia imperfecta* o *traducción intersemiótica imperfecta*. Evidentemente, lo que desestima Calabrese es la propuesta de Eco de sustituir el término *traducir* por el de *interpretar*, ya que, siguiendo a Peirce, en el "sustituir una expresión por otra que sea su interpretante", se le otorga al

¹⁹ La noción de "epitexto" como subcategoría "paratextual" (peritexto vs. epitexto: reseñas, entrevistas, declaraciones etc., Genette [1982] 1989) no se corresponde con una semiótica discursiva para la que el paratexto forma parte del texto, pero es útil en este desarrollo para delimitar el alcance de los dichos de O. Calabrese.

término “traducción” un conjunto de nociones heterogéneas abarcativas de todos los casos que Eco menciona (desde la *sinonimia* hasta la *refundición*, incluyendo la *metáfora*, la *metonimia* y la *alegoría*): ¿toda la semiosis no sería más que una ilimitada operación traductiva? No es a esto a lo que apunta Calabrese, sino a especificar el concepto de “traducción”: ni restringiéndolo a lo interlingüístico como hace Eco, ni asimilándolo al de interpretación, que es más extenso, inclusivo y propio de toda la semiosis. La traducción, entendida como transferencia de sentido de un texto a otro en un proceso de transformación, porta el interés (volitivo, pragmático) de que el objeto de partida sea reconocible en el de llegada, siendo que el de llegada también construye su propia singularidad.²⁰ Entonces, para Calabrese, es *traducción* tanto la silueta del avión en descenso que en los aeropuertos acompaña o sustituye las palabras “arrivi”, “arrivals”, “llegadas” (ejemplo de “transmutación por parasinonimia”, en Eco 2000), cuanto la traducción (*transposición*, en términos nuestros) operística o cinematográfica de una novela.

Al referirla a los procesos más que a los sistemas,²¹ Calabrese desestima la especificación *interlingüística / intersemiótica* retomada por Eco, pues es más significativo el hecho de transformar un texto en otro guardando cierta identidad expresada en grados de equivalencia, sea respecto de sus estrategias (de *manutención* y/o *desvío*) sea respecto de la relación autor/traductor: en ese proceso se juega el problema de la autonomía que se le quiera conferir al texto de llegada.²²

²⁰ En este punto se podría extrapolar a la definición de “transposición” la noción de “mundo posible” que U. Eco ([2003] 2008) considera para la traducción interlingüística: al considerar un texto de partida, el traductor formula una hipótesis sobre *el mundo posible* que representa, y eso le permite postular el objetivo de transportarlo al objeto cultural de llegada.

²¹ Al momento de trabajar el proceso de transposición de un texto literario a un film, Sergio Wolf (2001) llega a una conclusión semejante, incluso elige el término *transposición* porque significa ‘traslación o trasplante’ (poner algo en otro sitio) pero pensando en (o desde) otro registro o sistema. Vale decir que el término indica que el proceso transpositivo opera desde el punto de llegada y que el interés de su estudio está en el proceso: “Por un lado, la transposición es un trabajo y eso obliga a pensarla más como un abanico de problemas a resolver que como un puñado de resultados a examinar.”

²² Al respecto, resultan insoslayables los estudios de Francis Vanoye sobre guión en lo que va de un texto literario al cine (F. Vanoye, 2000). Pero sus recorridos son explorados en el análisis del corpus: pues da cuenta de ciertas transformaciones en función del programa narrativo (el orden

Umberto Eco (2000), en cambio, explica, glosa y “completa” los artículos de Jakobson,²³ corrige a los coetáneos que conservan y han convencionalizado el uso de “traducción intersemiótica” en lugar del también jakobsoniano “transmutación”, y propone una actualización de lo que de alguna manera estaba en ciernes en Jakobson;²⁴ incluso pergeña la legitimación, autorización o beneplácito *postmortem* de su maestro.²⁵

Calabrese y Eco coinciden en diferenciarse de la propuesta de Jakobson cuando se refieren a la idea que ya había sido rebatida en los setenta: no hay código, no hay traducción *signo a signo* ni equivalencia perfecta, y menos entre sistemas de diversa materialidad. Discusión propia de aquellos años, también en la Argentina.²⁶

En nuestro corpus, la idea de “traducción molar” (según Calabrese, o “refundición”, en Eco) se expresa y condensa en el mundo fictivo de la novela *La ciudad ausente* (1992) desde el momento en que la máquina de traducir yetra

y encadenamiento de acciones), dramático (su potencial representativo) y temático (isotopías figurativas) que traza la novela, respecto los movimientos emancipatorios de un film específico.

²³ “Jakobson simplemente estaba diciendo que la noción de interpretación como traducción de signo a signo permite superar la diatriba sobre dónde está el significado, si en la mente o en la conducta, y no dice que interpretar y traducir son siempre y de todas formas la misma operación, sino que es útil afrontar la noción de significado en términos de traducción, quisiera glosar: *como si fuera una traducción*”. (Eco 2000 y, 2008, Cap. 10.)

²⁴ “Lo que puede ser discutible en el citado pasaje de Jakobson es la conclusión, es decir, que la referencia a la traducción, al ser fundamental para el pensamiento de Peirce, debería usarse «sistemáticamente». Pero me parece que Jakobson quería decir que había que tener presente *siempre* ese aspecto del problema del significado, no que había que establecer la equivalencia absoluta entre traducción e interpretación. (Eco 2008: 298.)

²⁵ “Querría recordar que antes de publicarlo, di a leer mi ensayo [Eco 1978a] a Jakobson [...] Si Jakobson hubiera considerado que desvirtuaba sus afirmaciones, visto que lo estaba citando casi *verbatim*, me habría avisado amablemente que él quería usar *to translate* en sentido técnico.” (U. Eco [2003] 2008. Lo subrayado no corresponde al original.)

²⁶ En relación con las equivalencias expresadas en códigos, también Eliseo Verón había retomado la advertencia de C. Metz (1971) respecto de la esterilidad de la búsqueda de unidades “mínimas”, y se había desprendido de las nociones saussurianas de “signo” (Verón, 1973) y “código” (Verón, 1974). “Es el análisis de los “mensajes” lo que resulta previo a la localización de reglas de organización de las materias significantes. Son los “mensajes” los que construyen, progresivamente, en el seno de la historia y de la sociedad, los conjuntos de reglas de producción y de reconocimiento”. (E. Verón, 2004.) Asimismo, en los setenta, Verón fue reformulando toda su teoría a luz de estos debates. El hecho de que Verón conserve, en ocasiones aún hoy, el jakobsoniano término “mensajes” (cuando, teóricamente, se ha desprendido también de ese término) tiene que ver con sus declaraciones en medios de comunicación masivos, donde el término “mensaje” es de uso y comprensión generalizada.

y produce, a partir del "William Wilson" de Poe, un "Stephen Stevensen" (v. Cap. II), pues presupone un "pasaje" de una lengua a otra (del inglés de Poe al español rioplatense), una "traducción" de un texto de efecto estético llevada a un grado de transformación máxima.²⁷ Asimismo, dicho pasaje metaforiza la relación transtextual genettiana *hipotexto/hipertexto* (proceso sobre el Genette había identificado toda una serie de *operaciones interpretativas* semejantes a las que Eco refiere). Mientras que, en lo que va de la novela a la ópera y la historieta, estamos ante el fenómeno de lo que Eco (2000) llama "transmutación" (transposición). Parafraseando la teoría expuesta por el *Jakobson de Eco*, podríamos afirmar que en la novela, la máquina de traducir es una sinécdoque del movimiento interpretativo de la transmutación y, como tal, estimula el proceso de la semiosis hacia otros textos discursivos de diversa materialidad: la ópera y la historieta hacen parte de ese proceso de semiosis ilimitada.

Primero habían inventado la máquina de traducir. [...] Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas del teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que le siguen. (Piglia, *LCA*, 1992:43)

En un segundo momento de "Traduzione e interpretazione" (VS 2000) y de *Decir casi lo mismo* (2008),²⁸ Eco actualiza y complejiza el esquema jakobsoniano para exponer una serie posible de *tipos de interpretación* (entre los que ya se han definido, más arriba, los más pertinentes para este trabajo):²⁹

²⁷ Para U. Eco, la esteticidad forma parte de los "efectos del discurso": "el efecto estético no es una respuesta física o emotiva, sino la invitación a observar cómo la respuesta física o emotiva es causada por un vaivén entre efecto y causa [y entre expresión y contenido]. La apreciación estética no se resuelve en el efecto experimentado, sino más bien en la apreciación de la estrategia textual que lo produce." (Eco, 2000. Traducción *ad hoc*.)

²⁸ Transcribo, traducido, el esquema original (VS 95-97, 2000), ya que la traducción española del cuadro, en Eco (2008), modifica el orden de los sintagmas del original de modo que pierde la organización que lo cohesionaba en la versión en italiano.

²⁹ "Interpretar significa hacer una apuesta al sentido de un texto. Este sentido [...] no está oculto en algún hiperurinario, ni lo evidencia de formas vinculante la Manifestación Lineal. Es sólo el resultado de una serie de inferencias que pueden ser compartidas o no por el otros lectores." (Eco U. 2008:198). En nuestro trabajo usamos indistintamente el término "interpretación" y el término "lectura", *caro* a la literatura y más cercano a la noción derrideana, a la que Eco (1990)

1. Interpretación por transcripción³⁰
2. Interpretación intrasistémica
 - 2.1. Intralingüística, dentro de la misma lengua natural³¹
 - 2.2. Ejecución³²
 - 2.3. Intrasemiótica, dentro de otro sistema semiótico³³
3. Interpretación intersistémica
 - 3.1. Con sensibles variaciones en la sustancia:
 - 3.1.1 Interpretación interlingüística, o traducción entre lenguas naturales.³⁴
 - 3.1.2. Refundición.³⁵
 - 3.1.3. Interpretación intersistémica en otros sistemas semióticos.³⁶

se había opuesto explícitamente en *Los límites de la interpretación*, pese a que presupone también la noción de "inferencia de sentido".

³⁰ Ej. Transcripción de un alfabeto a otro, de lenguaje hablado al escrito, de discurso musical a su notación.

³¹ Intrasistémica-Intralingüística: Reformulación por sinonimia, definición, paráfrasis, resumen, comentario explicativo, vulgarización, inferencia, y parodia como caso fronterizo.

³² Intrasistémica-Ejecución: La puesta en escena de un texto teatral; dos interpretaciones o ejecuciones de la misma partitura. Entendidos libreto y partitura como un conjunto de instrucciones que regulan el pasaje a otras materias expresivas (textos auxiliares). Pero en su desarrollo, Eco concluirá reconociendo que la Ejecución es un anillo de transmisión entre lo intra- y lo intersistémico.

³³ Intrasistémica dentro de otro sistema semiótico: reducción o ampliación de un mapa, que no modifique la materia del sistema en cuestión o bien que el cambio sea irrelevante según el uso social. De límites imprecisos respecto de la "interpretación intersistémica". Casos fronterizos: las *variaciones* de un tema musical, dado que desarrollan, amplían, derivan, pero ya no buscan producir el mismo efecto: conducen a nuevas obras con reconocimiento o no del discurso musical de partida.

³⁴ Intersistémica, con variación de sustancia. Una traducción exige una interpretación previa y resulta siempre un aporte crítico para la comprensión de la obra traducida. Orienta siempre hacia una determinada lectura de la obra según se la ha interpretado previamente. El traductor toma una decisión interpretativa sobre el texto fuente a la que ajusta las alternativas. En este aspecto, toda traducción exige una operación de interpretación intralingüística: una reformulación del texto fuente precisa de la conjetura y la hipótesis acerca del mundo posible que la frase construye y, respecto de la lengua de llegada, una elección de la opción que se corresponde al original. Una traducción que no tenga en cuenta el uso produciría -si fuera *literal*- un efecto de sentido muy diferente del original. Vale decir que la traducción aspira a producir, en una lengua distinta, el mismo efecto que el discurso fuente (*intentio operis*). En *LCA* (video), el subtítulado traduce "She was the apple of his eye" por "Era la niña de sus ojos", privilegiando el uso, el contenido o el efecto de sentido en ambas lenguas y no la literalidad, que la apartaría del texto de origen en lugar de acercarla, caso en el que el traductor habría evitado el trabajo interpretativo intralingüístico de la lengua de partida y de llegada.

³⁵ Intersistémica con variación de sustancia: **refundición**. Rehacimiento o reelaboración al momento de "traducir" entre lenguas naturales un texto marcadamente poético, como "Anna Livia Plurabelle". En medio de este debate (*VS* 1999 y 2000), resulta extraña la traducción "refundición" -legitimada en Eco 2008- para el término original *rifacimento*, pues "refundición" se correspondería al término it. "fusione" (*unificazione, associazione, accorpamento o colta, gettata di metalli*); mientras que en la explicación de *rifacimento* no se hace referencia nunca a que el texto de llegada exprese una *fundición* o *aleación en, con, o entre* el texto de partida; sino que más bien alude a una diferencia: *rehacimiento, reelaboración* parecen términos más pertinentes respecto de esa distinción teórica.

3.2. Con cambio de materia:

3.2.1. Parasínonimia.³⁷

3.2.2. Adaptación o transmutación.³⁸

4. Casos fronterizos.³⁹

Más allá de las acotaciones (de las notas al pie en las que presentamos una breve descripción de cada tipo de interpretación), la idea no es definir aquí cada uno de esos tipos; reiterando el artículo y el libro en que Eco expone esta "clasificación"; sino más bien ubicar, en su propuesta general, los casos que ya fueron observados (*refundición, transmutación, parasínonimia*), en la medida en que su propuesta participó del debate académico de Bologna donde fue fuertemente cuestionada, como se verá.⁴⁰

Si bien nuestro corpus permite dar cuenta de la mayoría de estos tipos interpretación (categorías que no son ni exhaustivas ni rígidas en sus fronteras, en el decir de U. Eco), la pretensión de este trabajo no es hacer un muestrario de ejemplos sino estudiar algunos procedimientos de un caso singular: la transposición de los textos mencionados en el corpus, en cuyo trayecto -desde la categorización de Eco- se desplegarían varios "tipos de interpretación" a un

³⁶ Intersistémica con variación de sustancia en otros sist. semióticos (no lingüísticos): la reproducción impresa de una obra pictórica que modifica la textura pintada. Puede pensarse en un cambio de materia, pero ambos se manifiestan en el interior de un *continuum* común gráfico-pictórico.

³⁷ Intersistémica con cambio de materia: **parasínonimia**. Casos de interpretación donde, para aclarar el significado de una palabra o de un enunciado, se recurre a un interpretante expresado en una materia semiótica distinta. Ej.: ostensión de un objeto o un gesto para interpretar una expresión verbal en presencia o ausencia (por sustitución o reforzamiento: un dedo que apunta aclara la expresión de un deíctico. O el rótulo "despegue" junto al ícono de despegue en un aeropuerto).]

³⁸ Intersistémica con cambio de materia: **transmutación**. Cambio de materia en la adaptación de una novela a una historieta, de un poema a un cuadro, de una música a un dibujo animado, etc. 3.2.2.1. En ausencia o presencia; 3.2.2.2. por manipulación; 3.2.2.3. haciendo ver lo no dicho; 3.2.2.4. aislando un nivel del texto; 3.2.2.5. adaptación como nueva obra. La postura del adaptador tiende a diluirse en la traducción, mientras que en la adaptación tiende a prevalecer.

³⁹ Casos específicos y múltiples que, en general, derivan en "otra" obra.

⁴⁰ Al reiterarla, ampliarla y asumir algunas críticas que perfeccionan la propuesta de 1999 en su libro de 2003, Eco realiza dos movimientos de poder, ambos *expansivos* "su propuesta", por sobre la contundencia de las críticas (VS 2000): 1. al publicarla con la forma de un libro explicativo y de semidivulgación; mientras que el debate original, en parte plasmado en la revista VS, no ha sido ni traducido ni divulgado por fuera del reducto de los especialistas; 2. no responde las críticas más contundentes como si no hubieran sido dichas en el Seminario que codirigió. De cualquier modo es una propuesta vigente que acaba de ser traducida al español (2008).

mismo tiempo. Así por ejemplo, parece poco pertinente para nuestro corpus el primer tipo de interpretación por *transcripción* (la relación entre la música y su notación en la partitura)⁴¹ y/o el “cambio de sustancia” puede resultar irrelevante, como la transcripción del texto verbal del libreto y la partitura al “guión del subtítulo” de la ópera.⁴² En este último caso, lo relevante es cómo interactúa el subtítulo en la puesta en escena del espectáculo operístico, en relación con un proceso más abarcativo: el de la *transmutación* novela-ópera, que implica una serie de cambios de materia, y que sobredetermina lo que Eco llama *ejecución* (el pasaje libreto-ópera o libreto-partitura-espectáculo). En ese aspecto, Eco (2008: 328) reconsidera la explicación original: “La *ejecución* constituye un anillo de unión entre interpretaciones intrasistémicas [...] e intersistémicas”.

Asimismo, la *interpretación intralingüística* (la reformulación) se nos presenta como excesiva respecto de estos amplios procesos de transmutación, y solo nos detendremos en ella en momentos específicos, en la medida en que signen el trayecto del proceso transpositivo (que va de la novela a la ópera o a la historieta), como ocurre en el caso de los textos de mediación (*pre-textos*, libreto, guión), ya que pueden resultar indicativos, pues instruyen y orientan la actividad transpositiva entre el texto de partida y el de llegada.

⁴¹ Aunque esta relación no siempre es de “transcripción” al sistema de notación occidental convencional.

⁴² En este caso, el pasaje presume un mínimo de pérdida de información. Por ejemplo: el “guión del subtítulo” observa modificaciones vinculadas con el cruce de determinaciones o necesidades que surgen del libreto que lo instruye, pero también de la partitura y del reducido espacio que le otorga el medio para exponer frases escritas en el espectáculo operístico: la proyección del subtítulo –o el subtítulo electrónico– se hace sobre una pantalla rígida en cuanto a su tamaño, en la que no hay espacio para proyectar seis frases sino una o dos líneas. A su vez, el guión tiene en cuenta el breve tiempo de lectura del espectador, y también los rigores del ritmo de la dirección musical que se modifica de función en función. (Cito: “El espacio que la pantalla le asigna [al subtítulo] [...] tiene una medida fija y es inmodificable. Es un espacio de unos siete metros y aunque quepa ahí más texto, justamente una de las normas es que nadie lee más de dos líneas por vez. [...] Una frase tiene que tener un tiempo de lectura, así que el pasaje de uno a otro texto no puede ser excesivamente rápido, o nadie llegaría a leer nada. En consecuencia se tiende a mantener la unidad conceptual, porque hay que tener en cuenta que una frase larga dividida en líneas pares que no permiten la vuelta atrás y van siendo sustituidas unas por otras consecutivamente no pueden ser retenidas por el lector que llegaría a la última línea sin haber entendido absolutamente nada, un lector que además está oyendo la música, viendo la acción y todo lo demás. Entonces tenés que reducir las líneas del libreto para que el concepto no se pierda”. (Mónica Zaionz, en: Vinelli, 2005. ANEXO II.)

Vale decir que, para una *semiótica de la discursividad*, el problema de la diversidad de la materia sigue siendo considerado un desafío acuciante (se verá más adelante que en este planteo hay diferentes posturas).⁴³ Por eso Eco insiste en el tema de las equivalencias, pues para él las equivalencias no son determinables entre textos de diversa materialidad, a diferencia de la determinación (siempre *imperfecta*) de la traducción entre dos lenguas: para Eco, la *traducción* (interlingüística) hallará la forma de que en el texto de llegada quede implícito lo que estaba implícito en el original; mientras que el pasaje de materia a materia obliga a explicitar los aspectos que una traducción dejaría indeterminados y, en ese punto, la significación será más o menos relevante según el caso. Así por ejemplo, en la novela *La ciudad ausente*, la figura de la máquina no es descripta en detalle y, en las traducciones a otras lenguas, persiste esa indeterminación: apenas sugerida, la máquina es entregada al imaginario de cada lector.⁴⁴ La ópera, en cambio, precisa corporizarla (el *cómo lo hace* es otra cuestión, aunque asociada a ésta. Ver: cap. III). "La transmutación de materia añade significados, o hace relevantes connotaciones que originariamente no eran tales" (Eco 2008, Cap. 13).⁴⁵ Asimismo, el Junior de la novela necesita, en la ópera, de un cantante que lo fija en un rostro, voz y corporalidad específicos; y, en la historieta, el dibujante es obligado por el género a apropiarse de su derecho de *lector* de la novela y a elegir una figura para Junior que le será impuesta al lector de la historieta. El público de la ópera

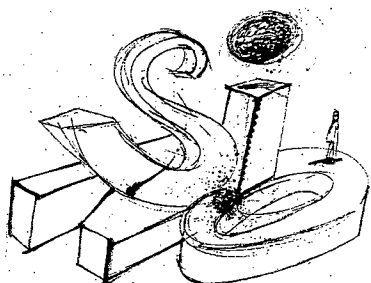
⁴³ En este aspecto, Eco sigue la línea indicada por E. Benveniste ([1966] 1971/2), que había señalado la necesidad de investigar la transposición de lo verbal a lo icónico para dar cuenta de las correspondencias entre diferentes sistemas de signos.

⁴⁴ "La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde". (LCA, 1992: 156.)

⁴⁵ Eco se expresa aquí en términos semánticos, como lo hiciera Genette (1982) que, en *Palimpsestos*, caracteriza diversos tipos de modificaciones formales y semánticas que producen las operaciones *hipertextuales* y, en general, *transtextuales*. Vale aclarar que Genette no se ocupa del desarrollo teórico de la "traducción intersemiótica", aun cuando ofrece abundantes ejemplos en calidad de conjetura: aunque señala correspondencias entre la hipertextualidad literaria y los modos de proceder en otras prácticas artísticas ("*prácticas de derivación hiperestéticas*"); igualmente considera que no son semánticamente comparables en la medida en que difieren en sus materiales y técnicas, y en los modos de existencia y recepción; en consecuencia deben ser estudiadas dentro de sus propias áreas (en lo que va la música a la música, de la pintura a la pintura, etc.). En uno de sus ejemplos menciona la serie de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez. Justamente el caso que estudiará Omar Calabrese en 2004 (v. "Picazquez", 2005).

y el lector de la historieta *ven* siempre *algo más y algo menos* respecto de la figura verbal construida por la novela. La obra de llegada puede hacer ver lo no dicho y/o no hacer ver lo dicho en la obra de partida.⁴⁶

Otro ejemplo posible es que el discurso verbal *niega* y/o *afirma*, y lo hace en todos los idiomas a los que ha sido traducida la novela de referencia, que concluye con la afirmación de la máquina; afirmación que a su vez alude al afamado "Sí" de Molly Bloom. La música y el dibujo no tienen modo de



En el Museo se conserva un ejemplar, encerrado en una caja de vidrio y como sus...

La ciudad ausente, 2000: 74 (historieta)

expresar la negación ni la afirmación, salvo que se agreguen palabras a la voz de un cantante, que la música *imite* la palabra y/o que el dibujo grafique las letras que las conforman. Tal como lo demuestra Magritte en "*Ceci n'est pas une pipe*".

De todas formas subsisten varios problemas que la propuesta de U. Eco no resuelve. Eco parece construir certezas que otros teóricos rebaten, como Omar Calabrese, Paolo Fabbri y Siri Nergaard (2000) que ponen en discusión varios de sus términos:

a) Eco continúa basando su clasificación sobre el mismo principio que proponía Jakobson: la división por sistemas, aunque más detallada, pues observa las variaciones de sustancia y de materia de la expresión. Sin embargo, en términos graduales, toda traducción interlingüística –especialmente del discurso poético– presenta problemas vinculados con la sustancia de la expresión, con lo cual la oposición *traducción* y *refundición* se vuelve irrelevante: en sentido estricto, la traducción literal no existe, pues no hay equivalencia perfecta; y si hay equivalencia a nivel del *diccionario*, no la hay a nivel de la *enciclopedia*, que justamente se funda en la diversidad de contextos lingüístico-culturales de partida y llegada (S. Nergaard). También Calabrese le opone sus conceptos de

⁴⁶ Para el lector que haya visto la ópera o la historieta antes de leer la novela, lo mismo ocurre en sentido inverso: la novela no es indiferente a sus transposiciones, que modifican también el texto de partida.

traducción molar y molecular.

b) En cuanto al *efecto de sentido* entre el texto de partida y el de llegada: nunca son exactamente los mismos y siempre son interpretables (S. Nergaard), toda traducción es una *conversión* (Calabrese).

c) Si bien la interpretación es el *sine qua non* de la traducción, traducir se vuelve una actividad suplementaria que no queda definida o especificada al nombrarla como interpretación (Fabbri, 2000).

d) Calabrese, Fabbri y Dusi (2000) sostienen que la tentativa de fundar una teoría general de la traducción está condenada al fracaso y que es posible teorizar sólo localmente. Se necesita la apertura a una *semiótica de los procesos* que trabaje sobre sistemas locales: análisis por análisis, texto por texto. Trabajos que den cuenta de los criterios que han sido pertinentes en cada caso: la estrategia enunciativa del texto, el problema de la mirada, la sintaxis figurativa... En suma: los criterios de "equivalencia" se construyen e instauran en el mismo pasaje transpositivo (la música puede crear correspondencias entre instrumentos y personajes, como lo hace Bach, aunque no todos los músicos las crean del mismo modo). En la propuesta de Eco, no sólo no hay una tipología *a priori*, sino que toda tipología tiende a volverse normativa y el objetivo de la semiótica del discurso no es formular tipologías rígidas (desde una semiótica de la discursividad, no es posible decretar qué es traducible y qué, no). De hecho, la semiótica está rezagada respecto de esta *cultura de la traducción intersemiótica* que todo lo traduce. La propuesta de la mayoría de los analistas del discurso lleva la dirección opuesta a la que presenta Eco (que sistematiza teóricamente y luego ejemplifica): proponen partir del análisis de los casos precisos de traducción intersemiótica y extrapolar teorizaciones acotadas.

e) En las conclusiones del seminario (S. Nergaard), se hace hincapié en la utilidad de la mención de P. Fabbri (sept. 1995: 59-73), cuando habla de *traducción discursiva*, en la medida en que supera la rigidez que acusa el término "traducción" cuando se usa para referir solamente las prácticas literarias y lingüísticas; con ello Fabbri supera la idea de que se traducen lenguas o sistemas, en lugar de textos o discursos.

f) En semiótica del discurso, lo que parece central para relevar mecanismos de significación de los textos, de sus estructuras narrativas, de sus formas discursivas, es el concepto de enunciación que permite identificar los simulacros *enunciador /enunciatario* (Dusi, 2000).

1.2. Transposición y género discursivo

De lo expuesto es posible inferir que U. Eco (y también O. Calabrese) tiene en cuenta las restricciones y bondades de la materia, el medio, los procedimientos específicos, la situación de enunciación, las determinaciones históricoculturales del texto de llegada (no produce el mismo efecto el verosímil representativo del siglo XIII que el del siglo XX en lo que hace a una transposición, por ejemplo, pictórica): todos estos factores son pertinentes también en la consideración del *género discursivo* de llegada. Como se verá más adelante, cuando Eco se refiere a las restricciones de los textos de llegada, considera específicamente algunos géneros auxiliares como el guión: géneros instructivos que regulan el pasaje entre textos de materias expresivas no homogéneas.

En lo que hace a las restricciones de las *materias* musical y pictórica, y a las del *medio*, vale reiterar que el film y el libro ilustrado necesitan corporizar al personaje en una materia diferente de la verbal. Lo verbal no ostenta rasgos definitivos sino equivalencias imperfectas respecto de la relación *texto de partida / texto de llegada*: pruébense las dificultades del *identikit*: ¿quién puede conocer el rostro de Madame Bovary?, ¿quién, el de un asesino retratado sólo verbalmente, salvo que se explicita la “marca de nacimiento”, el detalle identitario absoluto, la parte por el todo? Se trata de restricciones y facilitaciones que inciden también en las conformaciones genéricas, desde Bajtín en más: El caso es notorio cuando, para explicar la “interpretación (intra- e intersistémica) por ejecución”, Eco precisa hacer una caracterización somera de algunos *géneros discursivos* (del “libreto teatral”, la “partitura”, el “guión de cine”, etc.). El hecho de que Eco se vea obligado a explicar que los textos “auxiliares” son siempre un conjunto de instrucciones para la realización de obras de arte *alográficas*, textos

que prevén y prescriben la materia en que deben ser ejecutados, que permiten un sinnúmero de interpretaciones o ejecuciones o puestas en acto...⁴⁷ significa que precisa de la noción de género para dar cuenta de ciertas operaciones de transposición (la situación en la que se los utiliza, su jerarquía respecto del texto al que pretende auxiliar, su función y/o finalidad y/o intención textual, etc.). La situación, las relaciones simétricas/jerárquicas, la función o finalidad, las estrategias, los destinatarios previstos constituyen, todos ellos, múltiples criterios desde los que hoy se aborda la noción de género discursivo, como se verá. Esta impronta (implícita en el discurrir de Eco, incluso para diferenciar cuáles de esos textos abren interpretaciones intra o intersistémicas) fue la que se impuso al momento de estudiar cada uno de los textos a los que la novela *La ciudad ausente* "transmigra". De modo que considero que la tradición y el modo en que se conforma y lee cada género discursivo en un momento y situación sociocultural específicos resultan de interés para el análisis de los fenómenos de transposición, especialmente cuando estas determinaciones son compartidas culturalmente (la novela aparece en Buenos Aires en 1992; la ópera, en 1995; la historieta, en 2000).

Si bien la caracterización de los géneros discursivos ha sido puesta en cuestión en cuanto a la utilidad de una sistematización,⁴⁸ en razón de su notoria hibridización y/o disolución, y de que sus modificaciones desarticulan los intentos de establecer tipologías estables;⁴⁹ en el caso de nuestro corpus, el estudio de la transposición de uno a otro texto exigió realizar una exploración sobre los géneros discursivos de los textos de mediación y llegada, en la medida

⁴⁷ "Una partitura [y un guión teatral] sigue siendo siempre un conjunto de instrucciones para la realización de obras *alográficas* (...), por lo que ya prevé y prescribe la materia con la que debe realizarse." (Eco, 2008: 327).

⁴⁸ "La teoría de los géneros debe siempre proyectar de una manera u otra un modelo de la coexistencia o de la tensión entre varios modos o tendencias genéricos: y con este axioma metodológico los abusos tipologizadores de la crítica de los géneros tradicionales quedan definitivamente descartados." (F. Jameson, 1989: 113-114). Pero también v. Patrick Charaudeau (2004, vol.37, N° 56: 23-39) y Jorge Lafforgue (2005: 187), entre otros autores.

⁴⁹ En este trabajo, la caracterización genérica (observada desde criterios múltiples) de los textos de llegada interesa en tanto consideración de contratos y subcontratos que rigen como restricciones que han sido de utilidad para orientar la transposición. Es decir, como observa Charaudeau (2004), he debido acudir a una somera caracterización "destinada a dar cuenta de un fenómeno socio-comunicativo empírico: (...) una grilla de lectura inestable que sirve de punto de referencia", aunque no en términos de una clasificación estable o sistemática."

en que la novela fue objeto de una *transposición* regulada por ciertas expectativas (susceptibles de ser reconocidas a través de indicios que surgen del estudio de la situación de cada ámbito de la comunicación, de los procedimientos exigidos por la situación de enunciación, de las restricciones vinculadas con la configuración textual). La apreciación genérica de los textos de llegada permite considerar las materias que los conforman, el medio al que atraviesan o por el que son atravesados, los procedimientos que les son propios, la situación de enunciación, etc., en tanto "horizontes de expectativas". Asimismo, la crítica marxista ha dado cuenta de la función mediadora de la noción de género, "que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de la formas y la evolución de la vida social". (F. Jameson, 1989: 85).

En Argentina, Oscar Traversa (1986) y Oscar Steimberg (1993) señalaron que los géneros discursivos regulan la circulación de los textos, y considero que esa cualidad regulatoria de los géneros es la que se hace visible en el pasaje que transita *La ciudad ausente* desde la novela hasta la ópera y la historieta. A su vez, Steimberg incluye la mención del género discursivo en los casos de transposición, aunque se dedique a observar la importancia del *medio* (*cine-televisión-radio*: soporte tecnológico y materialidad) como indicador de ese proceso:

Hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje; cuando una novela o tipo de novelas pasa *al cine*, o la adivinanza oral a *la televisión*, o un cuento o tipo de cuentos a *la radio*. (O. Steimberg, 1993: 16. El énfasis no corresponde al original.)

De hecho, en la cita, O. Steimberg parece haber considerado los postulados de Metz, que Verón (1974) retoma en el citado artículo sobre fotografía, respecto de los cinco niveles de análisis que se entrecruzan libremente: tipos de discursos, soportes, medios, géneros L y géneros P. Y que Verón especifica no sin dejar de advertir acerca de la provisionalidad de lo que da en llamar "Géneros Producto" (v. Verón 1988: 197.)

* Los tipos de discursos: publicidad, discurso político, discurso científico, información, etc. No existe aún una clasificación teóricamente fundamentada y empíricamente eficaz de los tipos de discursividad.

* Los soportes tecnológicos: pintura, fotografía, prensa escrita, cine, video, etc. Por supuesto pueden mezclarse unos con otros.

* Los medios: televisión, cine, radio, prensa escrita, etc. (...) El concepto de medio define el conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y apropiación de la misma. Y presume el acceso público a los mensajes.

* Los géneros L (L, en relación al origen literario del concepto): entrevista, reportaje, mesa redonda, ficción, ensayo, etc.

* Los géneros P (P, por producto), es decir los objetos que se compran y consumen en el mercado cultural: periódico de información, revista femenina mensual de temas generales, *news*, etc. Géneros o subespecies de la prensa gráfica dirigidos al gran público.

Se trata de cinco niveles de análisis vinculados con las prácticas sociales que organizan las formas de la discursividad (Verón [1974] 1988).

Para Verón, cualquiera sea el nivel de análisis elegido, necesariamente se vincula con todos los otros. Así también la categoría *género discursivo*, por lo menos en la medida en que sea entendida como una configuración discursiva más o menos estable y susceptible de ser definida desde criterios múltiples, de modo que en sí misma da cuenta de diversos niveles de análisis.

Vale asimismo señalar que toda elección de herramientas teóricas es funcional al corpus (el corpus parece solicitarla) y a la necesidad del analista: el género se presenta como un nivel de análisis posible que permite el acceso y organización de este corpus, en el que un objeto cultural transforma su género de origen (novela) y deriva en otros: un género que proviene del ámbito musical (la ópera) y un "género producto" (la historieta). Entre uno y otro, el libreto de ópera y el guión de la historieta se conforman como géneros de mediación o tipos textuales que adaptan e instruyen esa transformación a otros materiales discursivos. En ese pasaje *La ciudad ausente* (novela) soporta modificaciones materiales y sobrevive a ellas, incluso cuando los géneros de llegada pertenecen a tradiciones, campos culturales y prácticas artísticas de diferente índole. "Sobrevive" en cuanto sigue siendo reconocible: *algo* de la

novela de origen *permanece identificable* pues ha sido puesto de relieve, *algo se ha perdido, algo ha sido sustituido*.

En la medida en que cada uno de esos nuevos textos sostiene también su autonomía respecto de la novela, es posible afirmar (con Calabrese, 2005) que la transmutación canibaliza a su modelo. Una *cultura de la transposición* (Steimberg, 1993) es, en este recorrido, una *cultura* metafóricamente *migrante* en la que los objetos culturales se ofrecen y se dejan apropiar y *canibalizar*.⁵⁰

Frente a la necesidad de conocer las bondades y restricciones de los géneros discursivos a los que fue transpuesta la novela *La ciudad ausente* (a un género musical: la ópera; pero también a libreto de ópera, a guión de historieta, a historieta y/o novela gráfica), como condición de producción privilegiada de las transposiciones y de las operaciones de la transposición, dedicaré un párrafo a explicitar sobre qué teorías del género discursivo trabajé: géneros entendidos como configuraciones discursivas situadas, flexibles e incluso hibridizadas.

⁵⁰ En la *cultura transpositiva* actual, los soportes electrónicos y la red Internet instauran diferentes modos de producción y lectura: el lector se abre paso por una serie de circuitos cuya norma es el desvío, la discontinuidad, la multiplicidad de opciones, la dispersión (Steimberg, 1993). En este aspecto, la novela *La ciudad ausente* anticipa e instaura esos modos de lectura en el campo literario que tienden a la lectura hipertextual de la web en la metáfora de una máquina de narrar, que es en sí misma un punto de cruce de la circulación y transformación de relatos sociales: la máquina misma es un espacio fragmentado de pasaje y transformación de discursos (como se verá en el Cap. II). Por supuesto estos modos de lectura ya habían sido inaugurados por Macedonio Fernández, Borges, Calvino, Cortázar, Sterne e indiscutiblemente por Joyce, entre otros autores (v. Belén Gache, 2004). *La ciudad ausente* escenifica una poética hipertextual en sus modos de deriva; tanto es así, que su lectura excede los límites tradicionales del espacio-novela desviando a otros textos del mismo autor y de otros autores (a otros mundos posibles): el lector -podría afirmarse- no pisa tierra firme, no sabe en qué situación ni en qué mundo posible está (¿en un museo, una isla, una clínica psiquiátrica, una ciudad panóptica?; ¿en *Prisión perpetua*?, ¿en el discurrir psíquico de Lucía Joyce?, ¿en una ficción que Piglia-personaje atribuye a S. Stevensen?). Se trata de una novela que crea las condiciones para materializar -al momento de su lectura- la experiencia insostenible de la excesiva proliferación de sentidos. Una novela que, a su vez, prolifera en transposiciones (v. Cap. II).

2. Acerca de los géneros discursivos

Saer (...) siempre dice en broma "yo no uso los géneros porque mi padre vendía géneros en una tienda", lo que no quiere decir que no use los géneros porque es imposible.

R. Piglia, 2004

Los géneros establecidos son como ríos en los que uno entra. (...) Los géneros se definen básicamente porque están estereotipados y estructurados, es decir, porque ofrecen la versión positiva de un procedimiento fijo; en la alta literatura esto se ha visto a menudo como algo poco factible, aunque hoy hay un reconocimiento a la elegancia de la repetición de ciertas fórmulas. Junto con este uso hay un mecanismo que articula los géneros.

R. Piglia, 2004⁵¹

El *análisis del discurso* se ocupa de la articulación entre el discurso y sus condiciones de producción y reconocimiento. En términos de D. Maingueneau y Charaudeau (2002), estudia la articulación entre los modos de enunciación y un lugar social determinado. En su indagación acerca de cómo la sociedad regula los discursos, concluye que en ellos se plasman ciertos rasgos que permiten dar cuenta de algunas diferencias, semejanzas, generalizaciones entre unos y otros ejemplares. Vale decir que la actividad "clasificatoria" no es el objetivo del análisis del discurso, sino a lo sumo una consecuencia momentánea, dado que esta disciplina no aspira a formular categorías estancas. La "especificidad" de un tipo de discurso tiene que ver con un uso social que se va modificando: una sociedad determinada modula sus propios discursos que tienden a estandarizarse, pero también a modificarse; de modo que una "clasificación" puede ser válida en un momento y lugar determinados y no en otros, por ende siempre será susceptible de actualización y reformulación.

La pregunta por la clase, tipo o género discursivo tiene en cuenta que hay tantos criterios para la tipologización de discursos como perspectivas teóricas o enfoques para definir la noción de discurso. En general se emplean tipologías

⁵¹ La cita de Piglia fue tomada de una respuesta al entrevistador, M. Montiel Figueiras (18/05/2003), que le pregunta por la mezcla de géneros tanto en las novelas de Piglia como en relación con la literatura que vendrá. El presupuesto del entrevistador es que la experiencia de un escritor avezado como Piglia puede predecir la literatura del porvenir. Piglia allí considera que, en el presente, lo autobiográfico es un *procedimiento* o un *mecanismo* de articulación intergenérica.

empíricas (establecidas por el uso) definidas desde criterios heterogéneos: discurso científico, jurídico, lingüístico, político, religioso, literario, periodístico, etc., asociados a diversos temas o prácticas y “campos” (Maingueneau y Boudie, 2005) o a diversas “áreas de la actividad humana” (Bajtín, [1953 circa] 1982). Por cierto todos los criterios presentan su utilidad y sus limitaciones.

En la actualidad, y en términos generales, se admite que es imposible delimitar tipologías textuales basándose en un criterio de clasificación único como, por ejemplo, la superestructura de los textos. Designar y categorizar los textos como “tipos textuales”, “superestructuras textuales”, “clases de textos” o “géneros discursivos” depende siempre del enfoque teórico desde el que los textos sean abordados. Para abordar los géneros, en cuanto configuraciones discursivas más o menos estables, predominan los enfoques que tienen en cuenta diversos niveles de análisis, y se prefiere la posibilidad de articular una diversidad de rasgos (qué función cumplen los textos, en qué situaciones se usan, qué tipos de procedimientos emplean, cómo se estructuran, etc.), con la idea de sistematizarlos momentáneamente (v. G. Ciapuscio, 1994).

En consecuencia, respecto de los *géneros discursivos*, acudimos a criterios heterogéneos que permitan dar cuenta de ciertos rasgos culturalmente legitimados, respecto de su articulación con la situación de producción. Partimos del planteo de Mijail Bajtín (1953 circa), para quien un género discursivo es *un tipo de enunciado relativamente estable*, asociado a un ámbito de la actividad social y a una práctica específica (social e históricamente instituida). Consideraremos las variables que resulten pertinentes, ampliando o más bien “desplegando” los criterios que Bajtín especifica para su abordaje (tema, organización y estilo); para ello se tendrá en cuenta: la situación en que un género se usa o circula, la práctica social que lo determina, las restricciones que le impone el soporte y/o la materia discursiva; aspectos que el género asimila en su composición, enunciación, temática/s, organización o estructura, en sus procedimientos, según el caso.

Vale decir que haremos confluir diversos criterios sobre la noción de género discursivo para observar su incidencia en los procesos y operaciones

transpositivas, en las elecciones y características propias de los ejemplares de nuestro corpus, considerando sus diferencias y *tensiones con y entre* las tradiciones de cada género. En el caso del libreto de ópera, género exclusivamente verbal, usaremos algunas de las especificaciones que proponen Heinemann y Viehweger (1991) para los “tipos textuales”, aunque preferimos continuar usando el término y la noción de género discursivo, ya que es comprensiva de la noción de tipo textual:

El término *género discursivo* ha perdurado especialmente en la lingüística francesa. [...] La revista *Langue Française* [1987] distingue explícitamente entre *géneros* y *tipos discursivos*: en tanto que los **géneros discursivos se relacionan con una dimensión histórico-cultural más general que incluye la competencia sobre tipos discursivos**, éstos últimos hacen referencia a una dimensión estrictamente lingüística. (G. Ciapuscio, 1994: 17. El énfasis no corresponde al original)

En general, franquearemos el límite que la definición de Bajtín reclama para el discurso verbal, dado que él mismo sugiere su extensión a otras prácticas discursivas, tal como lo releva Oscar Steimberg (2002):

Los géneros, en tanto institución discursiva, son clases de textos u *objetos culturales*, discriminables en toda área de circulación de sentido y todo soporte de la comunicación (...). [En: Altamirano (Dir.), 2002. El énfasis no corresponde al original..]

Resulta ineludible, respecto de los procesos de transposición, la condición que Hans Jauss adjudica a la relación entre los géneros y la experiencia del lector como “horizontes de expectativas” (Jauss, [1975] 1987: 76-83), y también la condición de los géneros como receptáculos de restricciones culturales, portadores *mnémicos* de su propia historicidad, según Bajtín.⁵²

En el extremo opuesto, el de la disolución o la ineficacia de la categoría de género, Jacques Derrida (1980) retoma ciertas apreciaciones “contradictorias” de

⁵² “Una amplia representación del género como de una realidad de la comunicación humana (de tal modo que los géneros literarios se analizan como géneros discursivos, y la serie de los últimos se define en los límites que comprenden desde una réplica cotidiana hasta una novela de varios tomos) se relaciona con la importancia excepcional que Bajtín atribuía, en la historia de la literatura y de la cultura, a la categoría del género como portadora de las tendencias ‘más estables y seculares’ del desarrollo literario, como ‘representante de la memoria creadora en el proceso del desarrollo literario’ (Problemy poetiki Dostoievskogo, 178-179).” En: Bajtín, M. Ob. cit.: “Notas aclaratorias”, 1982: 290.

M. Blanchot (1969) –en parte para recusar la taxonomía de Genette (1977)– que pueden ser asimiladas a las conclusiones a las que llega Todorov ([1987] 1988) refiriéndose a Blanchot: no es posible evitar ni la inclusión en uno o varios géneros, ni el desvío a la ley.⁵³

Justamente es Todorov (1987), en el “Origen de los géneros”, el que reseña los argumentos que justifican la necesidad de articular la noción de género con los estudios de transposición (por lo menos respecto del corpus de referencia, que incorpora textos en los que son reconocibles):

- Porque funcionan como “horizontes de expectativas” (Jauss, 1975) para lo lectores, como “modelos de escritura” para los autores, pues se *lee* [ve, oye] en función del sistema genérico de una época y lugar. Literarios o no literarios, los autores escriben [componen, dibujan...] en función del sistema genérico existente (lo que no quiere decir que no se opongan al modelo genérico).
- Porque los géneros son “correas de transmisión” (Bajtín, 1953 circa) entre el discurso y la sociedad que los produce.
- Porque permiten leer la ideología dominante de una época (“no es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra”)⁵⁴ y/o la posición del que *elige* un género y no otro en términos de estrategias para construir su posición poética, ética, política, estética.
- Porque los géneros pueden ser entendidos como *principios dinámicos de producción*. (Todorov [1987] 1988: 40)

En los aspectos puntualizados, el género discursivo puede ser considerado como un “mediador” de la transposición, en tanto orienta el proceso de producción. Si el estudio de la transposición atiende hoy día a los procesos, y si

⁵³ Sobre la relación Blanchot/Todorov/Derrida, ver también Oscar Steimberg (2002): “Géneros”, art. cit.

⁵⁴ En dicha afirmación, Todorov (1987) asimila al Bajtín que había dicho: “En la lengua misma conviven jergas, dialectos, lenguajes particulares; recibimos la lengua, y su saturación ideológica escapa al sujeto que la enuncia: el que habla hace circular valores y creencias refundidas, ironizadas, como un mosaico de citas”. (Bajtín, ob. cit., p. 248 y ss.)

el proceso de la transposición opera desde el punto de llegada, es decir, desde una previsión (tal como se vio en Omar Calabrese 2000, Paolo Fabbri 2000, y Sergio Wolf 2001), entonces también la representación del género discursivo de llegada forma parte de esa previsión: en nuestro caso, la representación del género *ópera* funciona como previsión en la producción del *libreto* de R. Piglia; la representación del género *historieta*,⁵⁵ como previsión en la producción del *guión* de Pablo De Santis y de los *bocetos* de Luis Scafati. Cada una de estas afirmaciones será considerada en los capítulos dedicados a la ópera y su libreto (cap. III), a la historieta y su guión (cap. IV y anexo IV), y han sido consideradas también en las conversaciones y entrevistas realizadas *ad hoc* a sus autores (v. Vinelli 2010 y ANEXOS a esta tesis).

En general, las lecturas críticas de la novela –que sólo ocasionalmente han abordado su relación con la ópera o la historieta–⁵⁶ resultan cuantitativamente abundantes respecto de los acotados estudios dedicados a la ópera y de las menciones o reseñas de la historieta. De modo que se observa cierto desequilibrio respecto del abordaje crítico de los textos de llegada y, en especial, de la transposición. La dificultad proviene en buena medida de los escasos estudios sobre transposición de textos específicos que puedan servir de estímulo para el desarrollo teórico, tal como lo sugieren los estudios abordados en este capítulo, y también, de un modo implícito, el texto de Paolo Fabbri (2000)

⁵⁵ De los estudios citados en la Bibliografía (del Cap. IV de esta tesis), surge el debate aún abierto respecto de la condición de la historieta entendida como un *género discursivo* o un *medio* (en lo que va de U. Eco, 1965 y 1981:25, a F. J. Frutos, 2008). La noción de género discursivo -especificada arriba- da cuenta del medio en que la historieta circula, de modo que historieta en cuanto género circula en diversos medios de comunicación: diario, revista, libro (ilustrado); vale decir que la "historieta" es al libro (revista u otros medios gráficos), lo que el género "cortometraje de animación" es al cine. Esto no impide ni que aparezca cruzada por "otros géneros" que responden a diferentes criterios de tipologización (temáticos: de ciencia ficción, policial, etc.) ni tampoco su consideración como medio de comunicación masivo cuando se la designa como *revista de historietas*. Depende siempre del criterio teórico que se use para abordarla y de la posición del analista. En mi consideración he optado por aproximarme a ella a través de la noción de género discursivo revisada en este capítulo, que retomo específicamente en el cap. IV.

⁵⁶ T. Orecchia Havas (2010), J. Fornet (2007), A. Alí (2005), M. A. Pereira (2001), N. Bratosevich (1997). (Referencias bibliográficas en: Cap. II de esta tesis.)

citado como epígrafe: el nuevo siglo acusa cierta urgencia por dar cuenta de una cultura que se define a sí misma como predominantemente transpositiva.⁵⁷

En este sentido, los capítulos subsiguientes intentan construirse como un aporte a los estudios sobre casos de transposición.

Como se había explicado en la Introducción, se dedica el siguiente capítulo (Cap. II) a relevar las lecturas sobre la novela, para observar posteriormente las correspondencias y diferencias entre *La ciudad ausente* (1992) y sus transposiciones.

⁵⁷ La idea de que estamos cursando una cultura transpositiva (y de que hacen falta estudios de casos específicos) ha sido sostenida por la mayoría de los teóricos mencionados en este capítulo, más allá de que los fenómenos transpositivos hayan existido siempre: si es posible considerar que la escritura, la pintura, la notación y los instrumentos musicales son herramientas tecnológicas tanto como hoy día lo es la informática, se hace posible afirmar que el fenómeno transpositivo ocurre desde siempre. Por ofrecer un ejemplo, la monja Hildegard de Bingen (1098?-1179) transponía sus "visiones", "vaticinios" y "revelaciones divinas" a través de la tecnología de la palabra escrita y la notación musical, y también las transformaba en sermones públicos. Las escribía ella misma, en latín o en un idioma inventado, sobre tablillas de cera negra, o bien se las dictaba al monje Volmar que obraba de secretario transcribiéndolas con pluma de ganso en un códice de pergamino. Ella ha dejado cuantiosas obras escritas y algunas ilustradas. Un siglo después esas imágenes narradas y escritas verbalmente fueron transpuestas a imágenes icónicas, por manos anónimas, en los mosaicos que acompañan su tumba.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

TRANSPOSICIÓN

- BOULEZ, Pierre. *Il paese fertile*, Milano, Leonardo, 1990.
- BENVENISTE, E. 1966: "Semiología de la lengua", en *Problemas de Lingüística General II*, Siglo XXI, México, 1971/2.
- CALABRESE, Omar: "Lo strano dell' equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)", *VS 85/87*, 2000.
- (2004): "Picazquez o quién es el autor de Las Meninas", *Tópicos del Seminario*, 13, enero-junio 2005: 71-89 (Orig. It.: "Picazquez – Ovvero: chi è l'autore de Las Meninas?", *Carte Semiotiche*, 6-7, setiembre 2004.)
- CATTRYSSE, Patrick. "Media Translation", *VS 85/87*, 2000.
- DERRIDA, Jacques (1985): «Torres de Babel» en *ER, Revista de Filosofía*, Sevilla, Nº 5, invierno, 1987: 35-68.
- DUZI, Nicola: "Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", en *VS 85/87*, 2000.
- ECO, Umberto: "Traduzione e interpretazione", *VS 85-7*, 2000.
- Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri / Bompiani, 2003. Versión en español: *Decir casi lo mismo*, Barcelona, Lumen, 2008, Cap. 10. (Vale aclarar que en el libro [2003] 2008, Eco despliega y amplía el artículo de 2000.)
- FABBRI, Paolo: "Due parole sul trasporre", *VS 85-87*, 2000.
- "La intraducibilità da una fede a un'altra", *Carte semiotiche*, Nº 2, settembre 1995: 59-73.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990. [P. Fabbri, el musicólogo de Ferrara.]
- GACHE, Belén. *Escrituras nómades*, Buenos Aires, LIMbØ ediciones, 2004.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- JACOBSON, Roman (1959): «On Linguistics aspects of Translation», en Reuben A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239. Versión en español: "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- (1974): "Ojeada sobre el desarrollo de la semiótica", en *Obras selectas I*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 346-362.
- (1968): "La lengua en relación con otros sistemas de comunicación", *Obras selectas I*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 301-310. [Expuesto públicamente en el Simposio Internacional *Languages in Society and in Technique*, Milán, 1968.]
- LOTMAN, Jurij (1981). *Il giratondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998.
- LYOTARD, J.-F. 1976: *Economía libidinal*, (Trad. Tununa Mercado), Buenos Aires, FCE, 1990.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio: "De la tragedia a la conspiración. Entrevista con el escritor argentino Ricardo Piglia", *La Nación*, Buenos Aires, 18 de mayo 2003. Y en: *Wemilere de las letras*, año V, edición 21/22, Buenos Aires, primavera-verano austral 2003-2004. <<http://usuarios.lycos.es/wemilere/menucultural5.htm>>
- NERGAARD, Siri. "Conclusioni. Intorno all'ipotesi della traduzione intersemiotica. Riflessioni a margine", *VS 85/87*, 2000.
- SCIARRINO, S. (1998). *Le figure della musica*, Milano, Ricordi.
- SMITH, Patrick J. (1970) *La Décima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansini, 1981.

- STEIMBERG, O.: "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", *Lenguajes* Nº 4, 1980.
- "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", Coloquio *Internacional "Imágenes en vuelo, textos en fuga" – Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001. Disponible:
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/steimberg_sobre.doc
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen. La de las transposiciones", *I Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*. UNLP, La Plata, octubre de 1986.
- TOURY, Gideon (1995) *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá*. Madrid, Cátedra, 2004.
- VANOYE, Francis: «De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma», *VS* 95-7, 2000.
- VERÓN, Eliseo. "Espacios públicos en imágenes", Escuela de Fotografía e Imagen, Universidad de Artes y Ciencias Sociales - ARCIS. Santiago de Chile, 2004. Disponible:
<http://fotografia.universidadarcis.cl/sitio/index.php?option=content&task=view&id=16&Itemid=46> (Consultado: 26/10/2006.)
- (1973). "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en: *Conducta, estructura y comunicación. Escritos teóricos 1959-1973*, Buenos Aires, Amorrortu, 1005, Cap. 8, pp. 221-243.
- (1979). "Diccionario de lugares no comunes", *Fragments de un tejido*. Barcelona, Gedisa, 2004: 39-60.
- VINELLI, Elena: "Subtitular la ópera. Entrevista a Mónica Zaionz", Buenos Aires, 26/XII/2005, inédita. ANEXO II.
- (2009) "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna", *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, UNLP, actas disponibles:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Vinelli.pdf>
- WOLF, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As., Paidós, 2001.

GÉNEROS DISCURSIVOS

- BAJTÍN, Mijaíl (1952-1953 circa.) "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1982.
- (1929 circa). *Problemas de la poética de Dostievski*. México, FCE, 1986.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *El libro que vendrá*, Madrid, Trotta, 2005.
- CHARAUDEAU, Patrick. La problemática de los géneros: De la situación a la construcción textual. *Revista signos* [online], vol. 37, Nº 56, 2004: 23-39. Disponible:
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342004005600003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0934. (Consultado: 22/06/2006)
- CIAPUSCIO, Guiomar: *Tipos textuales*, Buenos Aires, Eudeba, 1994.
- DERRIDA, Jacques: "La loi du genre", en *Glyph*, 7, Batimore, Johns Hopkins University Press, 1980. [Tomado de la versión en español de Ariel Schettini para la cátedra de "T. y A. Lit. C", FFL, UBA.]
- GARRUDO GALLARDO, M. A. (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- GENETTE, Gérard (1977). "Géneros, tipos y modos", en: M. A. Garrido Gallardo (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura y documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.
- JAUSS, Hans R. (1975) "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J. A. Mayoral. *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987: 76-83.
- LAFFORGUE, Jorge. *Cartografía personal*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005.
- MAINGUENEAU, D. y P. CHARAUDEAU (2002). *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- STEIMBERG, Oscar: "Géneros", en Altamirano, Carlos (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002. Disponible:
http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Generos.pdf
- *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1993.
- TODOROV, T. (1987). "El origen de los géneros", en Garrido Gallardo, 1988, ob. cit.
- VERÓN, Eliseo (1988): "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación", *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa, 2004: 193-212.

II

El lector insomne

La novela *La ciudad ausente* como máquina de generar lecturas

La tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe, todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre los parques y las calles, deslumbrado por una presencia siempre distante.

Ricardo Piglia, 2005:13

1. El lugar de la obra de Ricardo Piglia en el campo del arte y la cultura

La obra literaria de Ricardo Piglia, "mezcla deliberada de autobiografía, crítica y ficción",¹ ha tenido y continúa teniendo múltiples efectos de lectura² que se materializan en la asiduidad de las reediciones, la continua actividad de traducción y publicación de sus obras en el exterior, la variada y extensa bibliografía crítica, los estudios doctorales, los premios y eventos internacionales –*encuentros, jornadas y congresos* dedicados a su obra– a cargo de diferentes agentes académicos del campo cultural contemporáneo, nacional e internacional.³ La construcción de su linaje de escritor ha sido articulada con una diversidad de tradiciones literarias que los textos de Piglia convocan de

¹ Speranza, Graciela (2001), en: Rodríguez Pérsico (comp.), 2004:19.

² Los efectos de lectura han sido también mencionados como *efectos de reconocimiento*: "En análisis de los discursos, el término «poder» designa el sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones (sociales) de reconocimiento. El concepto de «poder» se refiere pues a la problemática de los *efectos de sentido* de los discursos." Esta noción "define una dimensión de todo de discurso, de toda producción de sentido que circula en una sociedad." "El poder de un discurso puede estudiarse únicamente en otro discurso que es su «efecto»." (E. Verón, 2004: 47-48). Para Eliseo Verón (1987) el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de sus condiciones de producción, sean las de su generación (que dan cuenta de la *dimensión ideológica de los discursos*) o las de sus efectos (que dan cuenta del *poder de los discursos*: de cómo fueron leídos, retomados u olvidados).

³ "Me dirijo al centro de una de las cuestiones centrales que encaran Arlt, Borges y Piglia, pero que en todo caso ya estaba *in nuce* en Sarmiento.", afirma Noel Luna (1998), en "Informe a la Academia: Piglia y Arlt". Esa sola frase inicial, que alinea asincrónicamente los nombres de Arlt, Borges, Piglia y Sarmiento en el mismo sintagma, expuesta en un encuentro en Princeton dedicado a Piglia, y en una publicación internacional bajo el nombre del género "Informe a la academia" (vale decir: la academia informa a la academia), da cuenta de que el nombre de Piglia ha pasado a ocupar, desde los noventa, un lugar central en la literatura argentina.

manera persistente, al ir rediseñando el mapa de la literatura sobre el que inscribe su propia genealogía.

En consonancia con otros escritores contemporáneos, su poética de confluencia de lecturas ha sido pensada por la crítica como *palimpsestosa*, *rizomática*,⁴ de *apropiaciones*⁵ en razón de los reenvíos que deshacen las fronteras entre un texto y otro del mismo autor, y de otros autores que en ellos convergen. Se trata de un complejo entramado entre sus novelas y cuentos, sus ensayos, sus declaraciones en entrevistas, los breves anticipos de su diario personal, sus clases y charlas que disuelven los rasgos de los géneros mencionados y problematizan los reenvíos y cruces con la tradición literaria.

Dicho entramado no permite dar inicio inmediato a la restricción que presupone abocarse al estudio de un solo título y su deriva transpositiva, el de *La ciudad ausente* -novela, libreto y ópera, e historieta-, pues hacer un pasaje por lo que ya ha sido dicho de esa novela es también hacerlo por el compendio inacabado de textos que en ella convergen.⁶

⁴ Una lectura desde la concepción genettiana del *palimpsesto*, en M. A. Pereira (2001), justamente en relación con el modo en que en *La ciudad ausente* se superponen marcas reconocibles de la literatura que la precede. Una poética rizomática, según la acertada propuesta de Nicolás Bratosevich (1997), desde Guattari y Deluze (1972), en relación con los modos de conexión múltiples entre elementos heterogéneos que el universo literario pigliano ensaya con las tradiciones argentina, norteamericana, europea, rusa.

⁵ Me refiero al debate que ha suscitado la obra de Piglia -especialmente a partir de "Homenaje a Roberto Arlt" en torno a "el problema irresuelto de la autoría del texto (¿plagio?, ¿falsificación de falsificaciones?)" que -en palabras de R. Garrido- "quiebra el principio de 'autoridad' y 'propiedad'". (Rodríguez Garrido, 1998: 81.). En la base de su poética está la inscripción borgenana de que la literatura es de todos y de nadie: "Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo." (J. L. Borges [1941a], 1974:439.)

⁶ Cabe aclarar que definir el género novela excede a las posibilidades de este trabajo, pues precisa de una extensa investigación que modificaría la orientación del tema de la tesis. Sí interesa señalar su carácter innovador en cuanto género que no se deja abordar sin poner en cuestión todo el universo literario: "(Y déjenme recordarles, llegado este punto, que cuando la palabra novela entró en los idiomas europeos tenía un significado más que vago: significaba la forma de escritura que carecía de forma, que no tenía normas, que inventaba sus propias normas sobre la marcha)." (J. M. Coetzee, [2003] 2004: 52.) En este último sentido, la novela cifra desde sus inicios el carácter de la literatura contemporánea, que siempre ha gozado de cierta indeterminación: en la literatura, la designación genérica es parte de un acto de posicionamiento en el ámbito del campo artístico y está asociada a una memoria intertextual que inscribe una doble relación con la memoria de una enunciación que se sitúa en filiación con otras enunciaciones y que reivindica un cierto tipo de empleo vinculado con el gesto de otros autores. (D. Maingueneau [2005] 2006.)

Entramado en el que se va conformando, a su vez, la imagen de escritor o figura de autor, entendida ésta como una escenificación discursiva dinámica y cambiante, en la que convergen tanto el modo de operar e intervenir en la escena social y el efecto textual de esas intervenciones –comprendidas sus ficciones–,⁷ cuanto las atribuciones de sus lectores y críticos. Piglia se sitúa, pero también es situado: no hay otra manera de hacerse y ser escritor (D. Mainguenu, 2005).

Entre sus críticos, Jorge Fornet (2007) estudia la construcción de su figura de autor a partir de los linajes en los que Piglia se inserta y desde los que quiere ser leído (Borges/Arlt, Macedonio/Gombrowicz, Macedonio/Joyce, Joyce/Kafka, Brecht/Benjamin, Pavese/Calvino, entre otros). Y asocia ciertos movimientos teóricos con el modo en que Piglia prepara el escenario de lectura de sus propios textos, familiarizando a los lectores con los temas de sus (futuros) libros. Para Fornet, el movimiento previo a la publicación de *La ciudad ausente* es el de recalcar sus ideas sobre el complot y el relato paranoico, que resultan claves de la novela. Enmarca así sus obras en una atmósfera que las legitima.⁸

Por su parte, el estudio de Julio Premat (2009) observa –desde el Barthes de *La preparación de la novela*– que Piglia se construye a sí mismo como un “lector mítico”, capaz de leerlo todo y de leerse a sí mismo entramado en los otros: un autor entendido como lector, para el que “escribir es leer”, y leer es descifrar signos, atribuir sentido, establecer cortes, esbozar recorridos en el conjunto de textos preexistentes, apropiarse del ‘Imaginario de la Cultura’, de la polifonía de voces de los otros, de la memoria ajena.⁹

Desde este punto de vista, su actividad de lector-crítico puede ser pensada, efectivamente, como un acto narrativo: un relato ficcional, “experiencial” y/o

⁷ “La figura misma del escritor [...] se construye no sólo en virtud de la relación que establece con la tradición literaria y la consecuente elaboración de una poética propia, sino también con el tratamiento que se da al escritor como personaje de ficción.” (J. Fornet, 2007:13)

⁸ Por ejemplo, señala Fornet (2007: 11-26) que la publicación del artículo de Piglia: “La ficción paranoica” (*Clarín*, 10-10-1991: 4-5) precede la aparición de esta novela (1992).

⁹ Julio Premat (“Piglia, loco lector”, 2009). Disentimos con la figura que Premat diseña para Piglia como la de un escritor-lector-total, ya que Piglia-lector hace lecturas salteadas y heterogéneas incluso en *El último lector* (2005), donde secciona y articula sus lecturas trazando recorridos no convencionales, zigzagueantes, incompletos.

autobiográfico recorre su discurrir teórico; se trata de un escritor que se hace cargo de la tradición literaria desde la materialidad de una escritura que desconoce fronteras precisas entre esas prácticas.¹⁰ Prácticas que subsume, con un gesto político, al situarse como *escritor-lector* –incluso desde el interior de lo que llamamos sus *ficciones*– e inaugurar el trazado de una mirada oblicua sobre la tradición literaria desde la que trastoca las posiciones de un canon más o menos convencional (en particular, respecto de la tradición argentina, pero siempre en relación con la latinoamericana, norteamericana, europea, rusa...).¹¹ Un escritor-lector que observa el desplazamiento del eje de la creación del *sujeto que escribe* hacia la del *sujeto que lee*.

Sus ensayos y entrevistas permiten leer su propia ficción en términos de inscripción en una genealogía literaria inacabada (retrospectivamente elegida), en la que ensaya su vocación de cartógrafo. El lector que frecuente el trazado de sus mapas, especialmente el lector-crítico, lo hará sabiendo que se está dejando perder en las palabras inacabadas de un *écrivain* (Barthes, 1960). En este último sentido, el reconocimiento de la obra de Piglia en Argentina y fuera de ella parece estar cifrado en el discurso de aquellos críticos –lectores insomnes–¹² que reconocen que la obra de Piglia forma parte de sus propias condiciones de producción: los críticos han incorporado las cavilaciones de Piglia en sus propios escritos y en su mirada del hecho literario.¹³ Ahora bien, el proyecto creador de Piglia-escritor se expone en las consideraciones de Adriana Rodríguez Pérsico ([1994] 2000: 47-48): “La historia literaria (...) se traduce en

¹⁰ “Con conciencia de la indistinción entre conceptualización teórica y práctica ficcional, ha declarado Piglia, ‘No puedo distinguir la reflexión sobre la literatura de la construcción literaria misma’”. En: N. Bratosevich, 1997: 83, nota N° 11.

¹¹ “Desde luego, las narrativas de Piglia son siempre *lecturas*, tanto de la literatura argentina (Sarmiento, Borges, Macedonio, Arlt, Marechal, Walsh, por mencionar seis de los nombres más importantes) como de ciertos momentos clave del canon occidental -Joyce, Kafka, Brecht, el relato policial norteamericano.” (I. Avelar, 2006:72.)

¹² “El lector insomne, el que está siempre despierto”. El lector adicto y el insomne son, según Piglia, representaciones extremas de lo que significa leer un texto, para ellos “la lectura no es solo una práctica, sino una forma de vida”. (Piglia, 1995:21)

¹³ “La propuesta de valorar tanto a Arlt como a Borges y de leerlos en interrelación ha impresionado enormemente a los lectores de Piglia. Una de las grandes innovaciones de Piglia es su capacidad de superar la oposición bipolar de escritores cultos e incultos para producir una visión sistemática e integrada de la historia de la literatura argentina.” Consideración que Naomi Lindstrom recupera del estudio de Noé Jitrik (1976) sobre las relaciones que Piglia propone entre Borges y Arlt. (Lindstrom, en Mesa Gancedo, 2006:131).

una cadena de lecturas; son clásicos aquellos que transforman los modos de leer; los que obligan al cambio en los cánones y las tradiciones”, y en la afirmación consecutiva de la misma autora: “Piglia elige sus propias formas contra el canon, halla la voz deseada en la desestabilización de los géneros y el cuestionamiento de los lugares de enunciación”. Asociar ambas afirmaciones y ponerlas en correlación con el explícito reconocimiento de los críticos, respecto de que el modo de leer de Piglia ha incidido en la constitución de su competencia lectora, permite aseverar que su “proyecto creador” está, por lo menos, funcionando.

En más de una ocasión, la crítica académica ha reconocido la situación antedicha, basten un par de ejemplos tomados de un lado y otro de la frontera argentina: el de Jorge Panesi y el de Arcadio Díaz-Quiñones. En el ensayo inicial del libro *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, Díaz-Quiñones presenta a Piglia en los siguientes términos:

Las lecturas que Piglia hace de una tradición siempre esquiva e inatrapable son, como lo fueron para Brecht, una forma de combate intelectual (...). En lucha abierta, y tomando posiciones polémicas, su trabajo crítico ha modificado profundamente nuestra comprensión de Sarmiento, Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh y Roberto Arlt. (1999: x. El énfasis no corresponde al original.)

Sus ensayos e intervenciones críticas tienen un doble interés, como ocurre a menudo con la crítica ejercida por los escritores: por lo que nos dicen sobre el objeto de estudio, y, simultáneamente, sobre sus poéticas. [...] Algunos de los ensayos de Piglia son ya indispensables referencias. Así, por ejemplo: “Roberto Arlt: la ficción del dinero”; “Ideología y ficción en Borges”; y el muy citado “Notas sobre *Facundo*”. Imprescindible para su reflexión sobre la tradición y las poéticas de la novela es un ensayo más reciente, “La experiencia impersonal”, donde afirma: «Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas». *La mirada [...] de Piglia escudriña con lucidez y penetración un vasto y heterogéneo corpus de textos, descubriendo entre ellos relaciones antes inadvertidas o, incluso, no visibles.* En sus trabajos sobre el cuento y el género policial, o sobre Puig y Cortázar, en las entrevistas que ha concedido, y en los prólogos a diversas ediciones, en epílogos y epígrafes, y en los diálogos (...), encontramos una teoría y una práctica sostenidas en torno a las formas narrativas, las tradiciones nacionales, la cultura de masas y las vanguardias. (...) Cuando se reúna ese material disperso –notas, entrevistas, ensayos, prólogos– se permitirá el acceso a una de las más originales meditaciones críticas de la literatura hispanoamericana, a una manera de pensarlo todo de nuevo que ya ha dejado una huella tácita o explícita en un sector del discurso crítico. (1999: xi-xii. El énfasis no corresponde al original.)

El fenómeno es más intenso en la crítica local, ya que los críticos argentinos contemporáneos saben que sus propias miradas han sido atravesadas por el objeto discursivo que se disponen a estudiar, tal como lo afirma Jorge Panesi:

Y hoy, de alguna manera, la historia de *nuestras* lecturas pasa por el mapa mitológico que nos inventó Piglia: Borges o Arlt, los dos linajes de Borges y de la literatura argentina. Gombrowicz (...) Macedonio y las vanguardias.

(J. Panesi, 14/06/1992 y 2000: 269-273)

Vale decir que Piglia ha creado las condiciones para ser leído como un *clásico* (en el sentido invocado por Rodríguez Pérsico): escritores y críticos han incorporado la mirada de Piglia a su propia competencia lectora y es justamente Panesi el que hace el movimiento de mirarse a sí mismo para ver cómo él y sus coetáneos fueron alcanzados por lo que da en llamar la *máquina de la lectura* construida en y por la intervención poética de Piglia en el campo cultural. Ese ejercicio de "volverse sobre sí mismo", el del reconocimiento del "desde dónde leemos" -leemos desde la máquina de leer que porta en sí el *objeto literario pigliano*... siendo que este es, a su vez, *nuestro* objeto de estudio-, le devela a Panesi la posición de Piglia como escritor-estratega. Si todos leemos desde una matriz de directrices (desde una confluencia de discursos sociales en un punto localizado de mira), lo que hizo/hace Piglia es operar sobre las directrices que gobiernan el *modus operandi* del lector crítico; es decir, hizo una intervención en el lugar desde el cual se lee, para, a su vez, dejarse incluir por sus propios lectores en el interior de ese universo.¹⁴

Crear las condiciones para ser leído equivale a colocarse en medio de una batalla: la del campo cultural (en el mejor sentido bourdiano); vale decir que una vez arado el campo por la prosa pigliana, la crítica no podrá no tener en cuenta su intervención, incluso para soslayarla u oponérsele. Desde *Respiración*

¹⁴ "Uno de los rasgos más interesantes de su obra radica en el giro que ha producido en la manera de leer la tradición literaria nacional" (Fornet, 2007: 12). "Estudiar a Piglia entraña un riesgo difícil de eludir. Piglia va preparando (por lo general en los ensayos y entrevistas) el escenario de lectura de sus textos, familiarizando a los lectores con los temas de sus futuros libros. (...) Él es tan coherente y convincente en sus opiniones que no es extraño verse atrapado en su propia lógica, explicando sus textos (...) a partir de sus propias ideas. En cierto sentido su poética se impone, y hasta exige, esa lectura, sobre todo si, de lo que se trata es de ver cómo él mismo teje la red en que deberán moverse y ser entendidas su figura y su obra." (Fornet, 2007: 25-26)

Artificial, *La ciudad ausente* y el conjunto de textos ensayísticos y ficcionales, es posible rastrear y hallar las marcas de cómo han sido retomados algunos criterios desde los que este escritor ha interrogado la literatura rioplatense y sus articulaciones con diversas tradiciones centrales (J. Carrión, 2008.).

En la línea de la periodización de la literatura, algunos trabajos críticos han incorporado, recientemente, nuevos criterios de demarcación que conciernen al lugar central que ocupa, en la literatura argentina, la primera novela de Piglia, *Respiración artificial* (1980), como lugar de irrupción y conformación de nuevas tendencias: "Veinticinco años de historia literaria que observar, desde la publicación de *Respiración artificial* en 1980", en el decir de J. Carrión (2008: 25).

Desde los primeros trabajos de investigación dedicados a sus textos, se los ha presentado como laboratorio o archivo de sus propias lecturas. En ellos abundan los estudios de las marcas de producción y de sus remisiones. Marcas que, con la forma de guiños o secretos, Piglia disemina con recelo por las páginas de sus textos señalando o indicando a sus "precursores" (M. A. Pereira, 2001).¹⁵

Una poética de confluencia de lecturas a través de las que, desde uno de sus perfiles, el benjaminiano, Piglia "lee, en suma, la historia de una sociedad en su sistema estético". (Rodríguez Pésico [1994] 2000:46.)

En ocasiones, la crítica académica desdibuja la especificidad genérica de los artículos que ella misma produce y deriva en juegos de ficción. Lúdicos o competitivos, devaluativos o laudatorios –depende de cómo se los lea–, el estatuto ensayístico de los artículos de algunos críticos se deja contaminar con imitaciones y homenajes: Roberto Ferro *fabrica* –en medio de un ensayo– la continuación de un relato de Piglia, y Nicolás Bratosevich *finje* una autobiografía de nuestro autor. En el primer caso, en "Homenaje a Ricardo

¹⁵ A partir de 1997, cuando ya se había publicado *La ciudad ausente*, empiezan a aparecer una serie de libros íntegramente dedicados a Piglia: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención* de Nicolás Bratosevich (1997); *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, ob. cit. (1998); *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, ed. por Jorge Fornet (2000); *Ricardo Piglia y sus precursores* de María Antonieta Pereira (2001); *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, comp. de Adriana Rodríguez Pésico (2004); *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, de Jorge Fornet (2005); *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, de Jorge Fornet (2007); *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, coord. por Daniel Mesa Gancedo (2006), entre otros que se mencionan en la bibliografía final.

Piglia y/o Max Brod", Roberto Ferro (1992: 117-133) –en la línea del Piglia de "Homenaje a Roberto Arlt" y/o de "Notas de Macedonio..."– estudia el régimen de procedimientos de la poética de la ficción pigliana vinculándola con las teorías de Bajtín y Kristeva, que consideraron el texto como lugar de encuentro inestable de las operaciones de citación o de inserción indecible de la una en la otra. Luego de un cuidadoso análisis de las operaciones de lectura y escritura de aquella *nouvelle* (*re/recorte, montaje, re/apropiación: desplazamientos, implantes, injertos*), Ferro remeda el mismo tipo de operaciones actualizándolas desde un *yo* ficcional que actúa como un personaje investigador cuasipolicial en la búsqueda del texto (arltiano) de Andreiev ("Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí mi desesperación de lector/crítico, de crítico/lector"). La *desesperación* a la que alude el pasaje citado da cuenta de que lo que llamamos "efecto migrante" se expresa en términos de índole pasional: la crítica académica se deshace en ficción.

En el segundo caso, Nicolás Bratosevich (1997) dedica el Apéndice de su libro a un "Homenaje" en el que un (falso) Piglia narra una suerte de texto autobiográfico: "*Podría decir de mí, de Ricardo Piglia, algunas cosas baladíes y otras no tanto. Entre las primeras, que nací en 1941...*".¹⁶ La crítica se *aquijota*, ficcionaliza y/o lleva la invención ficcional al plano pragmático de sus ensayos, remedando algunas operaciones propias de la poética pigliana. Un tipo de ficción que pasa a su vez a ser leída por otros críticos como relato testimonial y original de Piglia. No se sabe si con ingenuidad o ironía, Julio Premat (2009) –abocado a definir la "figura de autor" de R. Piglia– hace una cita de esa

¹⁶ Bratosevich retoma la oscilación u error de cálculo que ha habido en la prensa respecto de la fecha de nacimiento de Piglia (noviembre de 1940, la fecha documentada, *vs.* 1941); elige 1941 y la pone en sincronía con el año de la muerte de Joyce (apropiándose del tipo de estrategia que Piglia usa para dar cuenta de que la ficción constituye lo real y de la poética que propone el autor de "Nombre falso"; pero también desapropiándose de su elección al adjudicarle ese dicho al Piglia de esta falsa *autobiografía* ideada y escrita por Bratosevich; con lo cual la elección de Piglia de ir conformando una genealogía que incluye a Joyce queda viciada de una actitud presuntuosa en una fecha de nacimiento literario que lo signa como heredero de Joyce). El detalle es a su vez reiterado constantemente por nuevos medios (Internet) y por la crítica académica, que decide perpetuarla e, incluso, exponerlas –antagónicamente– en simultaneidad: Jorge Carrión edita *El lugar de Piglia...* (2008:9) y lo presenta como un escritor nacido en 1941, mientras que varios de los ensayos que conforman ese mismo libro identifican la fecha documentada de 1940 (2008: 223, 331, 352, 365, 380).

biografía como si hubiera sido efectivamente escrita por Piglia y no un pastiche de Bratosevich:

“Leer a los demás productores de ficción es posiblemente un modo de leerme a mí mismo”, afirma Piglia en el epílogo del libro de Nicolás Bratosevich [...]. Esta cita indirecta de Proust remite a una evidencia: la dimensión reflexiva que cobra todo lo leído (o como diría Bourdieu, el ‘narcisismo hermenéutico’ de la lectura). (Premat, 2009: 230)

Inocente o con fingida inocencia, la falsa cita se integra al caudal de los discursos que en recepción dan cuenta del efecto proliferante de la producción pigliana, constantemente retomada y releída: el proyecto de un escritor no alcanza para consagrarse como tal en el canon literario sin que a su empeño se sumen otras instituciones.¹⁷

2. *La ciudad ausente*: producción, circulación y efectos de lectura

La ciudad ausente: la más vendida y la menos leída.
(*Vox populi*, en Buenos Aires, 1992.)

Respecto de la inmediatez con que esta novela se agota y reedita, podría conjeturarse que no hay lector de *Respiración artificial* (1980) que no haya procurado leer *La ciudad ausente*.¹⁸ con dos ediciones en el mismo mes, *La ciudad ausente* mantiene el primer lugar en la lista de *best sellers* durante cinco meses y es elegida el mejor libro del año en la encuesta entre escritores y críticos de *Página 12* (diciembre, 1992).

Paradójicamente, señala Mauricio Molina (1992),



¹⁷ Quiero decir que las instituciones (la crítica literaria, los escritores, y también el periodismo) eligen la figura y la obra de Piglia a través de entrevistas, homenajes, publicaciones sobre su obra, publicitadas rencillas, e inciden en la construcción de su imagen de autor y en el lugar prestigio que ocupa en el campo literario. A su vez, el prestigio de Piglia incide favorablemente en el prestigio de la institución que elija su obra o su nombre de autor como objeto de homenaje, estudio o crítica.

¹⁸ Se trata de una novela esperada por los lectores de *Respiración...*, tal como sugiere J. Panesi (14/06/1992) en la primera reseña de *La ciudad ausente*.

estos hechos constituyen un “acontecimiento anómalo” dado que se trata de una novela experimental de difícil lectura.¹⁹ No obstante, *La ciudad ausente* produce un fuerte efecto en la recepción artística nacional: en 1993, Piglia conoce al compositor Gerardo Gandini quien le propone hacer una ópera de la novela. Durante el curso de ese año y parte del siguiente, escribe el libreto de la ópera *La ciudad ausente*, que se estrena en el Teatro Colón en 1995 y se repone en 1997 y 2011.²⁰ El libreto recibe el Tercer Premio Nacional de Teatro 1994. Posteriormente, la novela es reeditada por Seix Barral para Latinoamérica, por Anagrama para España, y es publicada y traducida al portugués, al inglés y, recientemente, al francés.



En 1995, Carlos Boccardo crea su obra “Instalaciones” (MAMBA, 1996),²¹ en la que expone “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” (200 m2) junto con “*La invención de Morel* de Bioy Casares” -en el mismo espacio del Museo (MAMBA)-, estableciendo una relación de contigüidad entre ambas obras. Algunos de los *objetos instalados* emiten

¹⁹ Además de M. Molina, la crítica en general indica la dificultad de su lectura: “*La ciudad ausente* no es un texto fácil. Piglia es un lector exigente consigo mismo y con sus lectores. (...) La narración se desarticula -investiga- en una multiplicidad de perspectivas y en bruscas discontinuidades; cada segmento tiene su ritmo propio, impulsado y poseído por una pasión. La literatura vuelve a concebirse aquí como una utopía, un sueño que no puede comprenderse del todo” (A. Díaz-Quñones, 1998: xiv).

²⁰ En el Teatro Colón (1997) y en el Teatro Argentino de La Plata (2011).

²¹ Imagen disponible en: <http://www.boccardo-carlos.com.ar/pagina/instales.htm>

El título de las instalaciones, “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, de Carlos Boccardo, acusa una diferencia respecto de los títulos de la ópera y la historieta: además de especificar la proveniencia (la novela de Piglia, y no otra), recrea y absorbe el nombre del autor que pasa a formar parte de la obra; vale decir que el nombre propio se asimila y convierte en objeto artístico desde el momento en que entra al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), y no como firma sino como objeto firmado por Boccardo. A su vez, las instalaciones se presentan como una serie de fragmentos, réplicas fragmentarias, desprendimientos, vestigios o restos de algunos objetos que, como en el Museo de LCA, se exhiben transpuestos a otra materialidad no solamente verbal. En “El cajón de Macedonio”, el espectador-paseante pudo listar sus objetos tal como Junior lo hizo en el cuarto de Stevensen (LCA, 1992, 2000 y 2008); “El cajón de Macedonio”, respecto de la novela LCA, es el equivalente de lo que el vagón del tren de Erdosain (en el Museo de LCA) es a *Los Lanzallamas*: el vagón no está en la novela de Arlt y sin embargo el vagón del Museo reenvía a la novela. No se puede afirmar que estas instalaciones sean una transposición de la LCA, sino una transposición de algunos objetos y figuras, restos de réplicas inexactas que -como la parte al todo- convocan a la novela y a la ópera.

fragmentos de la música y de las arias de la ópera de Gandini (grabaciones de la música de Gandini y de las voces de los cantantes, tomadas en vivo durante los ensayos de 1995). Piglia comenta la instalación de Boccardo, instituyéndolo en hacedor de ficciones fundantes de lo real.²² Algunas de las instalaciones han sido filmadas en el video "Macedonio Fernández" de Andrés Di Tella (1995): "El cajón del ingeniero Russo", "El cajón de Macedonio" y su serie de objetos: la lata que porta el alma de Elena, los azulejos del hospital en el que ella muere, el "atado de trapo" en el que Macedonio traslada esos objetos y, especialmente, la "Máquina de la mujer de Macedonio" (que se asemeja a un aparato grabador cruzado de cables y perillas con una luz titilante y una réplica de las cintas del teletipo, del primer cuento "traducido" por la máquina). Los *objetos-Boccardo*, desgajados de la novela y la ópera, portan la persistencia de las imágenes y las voces ausentes: materializan la memoria con la forma de réplicas inexactas; pues la memoria es inexacta: actualiza lo que fue en una nueva ocurrencia plena de futuridad.

El mencionado video de Di Tella también puede ser considerado una *derivación* de la novela, tanto por la figura tutelar de Macedonio cuanto por la

²² Boccardo –como posteriormente ocurre con Luis Scafati, Pablo De Santis, el "fotógrafo de Flores" (*La ciudad ausente*, 2000)– son ubicados en la línea de Macedonio y Fourier: inventores, máquinas de hacer máquinas, hacedores de réplicas más reales que lo real. "Boccardo, como Morel, aspira a construir un mundo donde las imágenes de la memoria persisten al mismo tiempo que la realidad. No se trata de representar, sino de reproducir: el artista es un inventor que construye réplicas de objetos que no existen. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar. En ese sentido su obra se liga, secretamente, con ciertas tradiciones de la literatura argentina: como en Macedonio Fernández o en Adolfo Bioy Casares, lo fundamental no es el modo en que lo real aparece en la ficción, sino el modo en que la ficción aparece en la realidad. / Boccardo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una remota civilización. No descubre o fija lo real sino cuando ya es un conjunto de ruinas (y en ese sentido, por supuesto, ha hecho de un modo elusivo y sutil, arte político). Esta vez ha tomado los materiales de dos novelas que suceden en un tiempo paralelo y ha regresado con algunos objetos rescatados del naufragio. Más bien hay que decir que esta exposición gira sobre dos hombres (Morel y Russo) que inventaron dos máquinas mágicas para perpetuar a dos mujeres perdidas. Boccardo está emparentado con estos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente "El-que-mantiene-vivo". *La invención de Morel* y *La ciudad ausente* tratan, si no me engaño sobre eso: cómo perpetuar lo que ha desaparecido, o mejor, qué hacer con las imágenes y las voces que se han perdido y persisten como fantasmas en los huecos de la memoria." (R. Piglia: catálogo de "Instalaciones", MAMBA, Buenos Aires, 1996.)

parte "La mujer grabada", que plasma imágenes que Piglia considera primordiales en cuanto a la gestación de *La ciudad ausente*.²³

Asimismo, anunciada como "adaptación de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en octubre de 1998, se estrena en La Fabriquera la obra de teatro *Eterna*, de Laura Valencia, revisada por R. Piglia, que se repone en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

En 1998 se estrena el film de Fernando Spiner, *La sonámbula*, que acusa un vínculo desviado con *La ciudad ausente*.²⁴ Sin ser una transposición de la novela de Piglia, resulta inevitable la relación entre ambas ciudades vigiladas, la pesadilla de la sonámbula en la que se debaten sus perseguidores, la enajenación de la memoria, la manipulación de los recuerdos y de la identidad (I. Quintana, 2010).

En la novela *El teatro de la memoria* de Pablo De Santis (2000), que se publica en el mismo año en el que su autor está escribiendo el guión de la historieta, la crítica ha reconocido a *La ciudad ausente* entre sus condiciones de producción.²⁵

En más o en menos, todas estas obras guardan memoria de la Máquina de *La ciudad ausente*: parecen versiones de lo que el mismo Piglia (1999: 63) da en

²³ El relato "La mujer grabada" fue publicado posteriormente en 1996 y en 1999.

²⁴ Spiner, Fernando (1998): *La sonámbula*, (*The Sleepwalker*), 101', con guión de Spiner y colaboración de Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky. En la entrevista a Piglia para el *markin off* del film, el periodista indaga acerca de la relación procedencia novela-film:

"P: Igual la película tiene que ver, en términos de código y de tono, con "La ciudad ausente"...

RP: Yo creo que sí, creo que por eso él me vino a ver. Creo que en realidad Fernando me buscó porque había leído ese libro, y encontró que en ese libro había una atmósfera y un tipo de relato que se parecía a eso que él todavía no sabía bien qué era, pero que apuntaba en dirección a la película que él estaba imaginando querer filmar. / Y la idea de que se podía trabajar con una Buenos Aires reconocible, pero que era una Buenos Aires ausente, una Buenos Aires paralelo, una ciudad futura." En: LUPPI, Nacho (ed.), 1988 (el énfasis no corresponde al original).

Hoy día, la película es reconocida como una derivación de *LCA*: un film sobre la dictadura que se actualiza en la pesadilla de la experiencia de la ESMA sufrida por la protagonista, en la perturbadora creación de la máquina de leer sueños, en el carácter político de esa "ficción especulativa" que Piglia reconoce como un "anexo de *La ciudad ausente* (V. Grupo de Investigación POÉTICA DE LA VIOLENCIA...: "Diálogo con Ricardo Piglia sobre el film *La sonámbula*", ILH, FFYL, UBA, 29/07/2010.)

²⁵ "De Santis coloca, en el centro de la intriga, la disputa por la posesión de una mujer. Precizando la gran cuestión de la memoria, la novela se pregunta cómo es posible olvidar el amor de una mujer perdida para siempre. Macedonio Fernández vuelve así a la escena de la mano de Ricardo Piglia. Como en *La ciudad ausente*, también aquí hay una mujer inolvidable y una máquina que es su memoria". (P. Somoza: 14/06/2000).

llamar "la metáfora borgeana de la memoria ajena", que considera central en la narrativa contemporánea.

A fines de 2000 se publica la historieta homónima adaptada por Pablo de Santis e ilustrada por Luis Scafati, que permanece casi desconocida por el gran público, incluso en su reedición de 2008 como novela gráfica.²⁶

Una vez creada la máquina de narrar incidirá también en la producción posterior de Ricardo Piglia, tal como lo ha señalado Christian Estrade (2006).²⁷

2.1. ¿Quién de nosotros escribirá el *Museo de la novela de la Eterna*?

...yo mismo sentía que era, o es, lo que llamé la presencia ausente de lo amado.

Juan Gelman, 2010²⁸

Una fórmula como La ciudad ausente (...) alude a una de las ideas fundamentales de Macedonio: lo que está ausente en lo real es lo que importa, ¿no?

Ricardo Piglia (en G. Martínez 1992:112)

La ciudad por la que él caminó con la mujer que amaba se ha perdido porque la ciudad presente es la memoria de una máquina.

Ricardo Piglia, 2000²⁹

Entre una multiplicidad de materiales que *confluyen* y orientan el sentido de esta *novela-río*, que a su vez *nace* y *desemboca* en *Museo de la novela de la Eterna* de

²⁶ La reedición española de 2008 es lanzada como "novela gráfica" por la editorial Libros del Zorro Rojo en el marco de un homenaje internacional: la *Semana de Autor Dedicada a Ricardo Piglia* por Casa de América y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), en Madrid, 14 al 27 de abril, en la que se "exponen" los dibujos de la historieta y se proyecta el DVD de la ópera. En <http://www.casamerica.es/es/casa-de-america-madrid/agenda/literatura/semana-de-autor-dedicada-a-ricardo-piglia>, (consultado 20/05/2008), donde se exhibe un Video de 84' con Marcelo Figueras, Luis Scafati, Ricardo Piglia y Fernando Spinier y Justo Barboza.

En ambas ocasiones (Bs. As., diciembre 2000, y Barcelona, 2008), su comercialización se vio afectada por sendas crisis económicas, de ahí que menciono su "invisibilidad". Recién en 2009, la edición española empieza a circular, como es observable en reseñas y comentarios de diversas páginas de Internet.

²⁷ "De la même manière que le roman au cours des années 90 encourage toujours d'autres auteurs et d'autres langages artistiques, la machine à narrer, définitivement "mise en marche" dans *La ciudad ausente*, aura deux autres versions plus perfectionnées, dont la dernière se trouve dans un récit-prologue au dernier livre d'essais de Ricardo Piglia publié en 2005, *El último lector.*" / "L'importance de cette machine en fait un des grands projets de Ricardo Piglia, mais aussi une métaphore de son écriture et de sa conception de la Littérature." (C. Estrade, 2006:22).

²⁸ Gelman, J. en: Braceli, R.: "¿Quién dice que la poesía es inútil?", *adn, La Nación*, 23/01/2010.

²⁹ Acerca del título de la novela *La ciudad ausente*, en: Piglia, R., en Ed. El cuervo, 2008).

Macedonio Fernández y en el *Finnegans Wake* de James Joyce, proponemos un breve recorrido por los materiales ficcionales de Piglia que de un modo u otro la novela incorpora.³⁰

El “proyecto de escritura” de esta novela (que se plasma en varias declaraciones del autor, en un anticipo a la prensa en 1985, en los esquemas y borradores del *autor en cuanto escritor*, en las correcciones a esos textos en su condición de *crítico* de sus propios escritos)³¹ se cruza con un proyecto más amplio: el de una poética que todo autor va previendo y construyendo, incluso en consideración y/o como “efecto” de la recepción de su obra.

La ciudad ausente incorpora un relato de los setenta: “Agua florida” (Piglia, 1974: 21-23),³² que muta al ser reescrito para integrarse al primer capítulo de *La*

³⁰ El recorrido –no exhaustivo– por su producción ficcional tiene en cuenta tanto los estudios que sobre este tema se le han dedicado cuanto las propias declaraciones de Piglia como lector de su obra.

³¹ G. Genette (1989) considera el *avant-texte* en relación transtextual con el texto definitivo, en tanto permite reconocer una relación genética que informa tanto de la práctica de autotransformación por amplificación, reducción o sustitución, cuanto de las intenciones o interpretaciones provisionales, que pueden ser o no abandonadas en el momento de la redacción definitiva. El primer borrador que esquematiza el proyecto de esta novela de Piglia (10 y 11/02/1984): “La ciudad ausente. (Primeras notas)” fue transcripto (del manuscrito original a letras de molde) por A. M. Barrenechea (UBA) y publicado en: Pereira, M. A. *Ricardo Piglia y sus precursores*, Bs. As., Corregidor, 2001 (Anexo II). (El libro de libro de Pereira le asigna, por error, el trabajo de la transcripción a Élide Lois.) Este *pre-texto* de *La ciudad ausente* es anterior a “Otra novela que comienza” (1985). Se retoman en él algunos personajes de “La loca y el relato del crimen”, aunque no todos *migran* a la novela de 1992. Según este esquema, Renzi haría el periplo que en la novela hace Junior y narraría en primera persona: [Renzi] “Estoy en el Bar del Diario. [...] Llegó Luna y me busca.” El *pre-texto* ha sido transcripto y ampliado por A. Alí, en:

http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Apendice_2_Piglia_ALI-2.pdf (cons. 25/02/09). En 2007, Piglia justifica el pasaje de primera a tercera persona como resolución de un problema técnico. Cito: “Gandini: ¿En algún momento habías pensado que *La ciudad ausente* fuera una novela de Renzi? / Piglia: Sí. Yo había terminado una primera versión, contada por Renzi, y la iba a publicar en el año ‘86. (...) A mí me gusta mucho la primera persona porque tiene una conexión rápida con el lector; pero me parecía que era contraria a la cuestión de todos estos niveles de la narración, ahí fue que Renzi pasó a ser un personaje secundario.” En: Gandini, G. y R. Piglia, 3/12/2007 (inérita. ANEXO II). La sustitución de Renzi por Junior (ente “Otra novela que comienza” y *LCA*) liga sustancialmente a ambos personajes. Para una ampliación de las consideraciones que se han desarrollado a partir de la crítica genética, ver: Alejandra Alí (2006, 2007, 2008).

³² Damos cuenta de algunas de las mutaciones de este relato: en el *Majestic* el Jailaife busca a Lettif y halla a Mabel (*la otra* de Lettif es Larry). Mabel menciona al gordo Almada (Larry, Almada y Luna serán personajes de “La loca y el relato del crimen”: la víctima y el asesino, y el director del diario *El Mundo*, respectivamente); el Jailaife iría hacia el cabaret Bambú. En el “reparto” de *LCA*, el puesto del Jailaife será de Junior; el de Mabel, será de Lucía; el de Lettif, será de Fuyita (*la otra* de Lettif y de Fuyita será la joyceana *Mudita* del *Finnegans Wake* I, 12; “la *Mudita*” es el nombre con el que Lucía se refiere, irónicamente, a la Máquina de narrar), y

ciudad ausente ("El encuentro").³³ "Agua florida" perfila el ambiente del *policial paranoico* (fase actual del policial negro y del relato de no ficción, en la consideración de Piglia).³⁴

Después de *Respiración artificial*, su primera novela, Piglia publica un anticipo (de la novela que se llamaría *La ciudad ausente*): "Otra novela que comienza" (07/03/1985). "Otra novela..." reenvía tanto a su novela anterior - *Respiración...* - como a *Una novela que comienza* de Macedonio Fernández ([1940] 1941):³⁵ un acto simétrico al de Macedonio con el se inscribe en la corriente de la novela *futura, macedoniana, experimental* (M. Bueno 2001).³⁶ Pero en lugar de publicar la novela anunciada y anticipada en el suplemento Clarín de 1985, decide reescribirla, dilatando y sustituyendo la publicación prevista por Sudamericana para ese mismo año por la *nouvelle Prisión Perpetua* (1988),³⁷ en la que también anticipa *La ciudad ausente* a través de sus "Notas sobre Macedonio en un diario" y de "En otro país".³⁸ Este juego de postergaciones y

Junior irá al Museo, no al Bambú. Comparten el encadenamiento de las acciones, la función de los personajes y no sus nombres; comparten el Majestic y el ambiente del policial negro/paranoico. Un tipo de *deriva* que ocurre en la mayoría de los textos de Piglia.

³³ El primer capítulo de *LCA* (1992), "El encuentro", alude a múltiples encuentros, quizá, el primordial sea el de Junior y el enigma de la Máquina; pero también el de Renzi y Junior. Uno de ellos, o ambos, aludan tal vez al primer policial, que se constituye con el encuentro entre el investigador y el narrador..

³⁴ Además de lo propio del policial negro (el investigador en riesgo que busca la verdad, el crimen perpetrado por el Estado, la cadena económica criminal de la sociedad capitalista, el ambiente enrarecido de *LCA*), la conciencia paranoica que implica una subjetividad contra la que se trama un complot: entonces, el exceso de interpretación dirigido a develar un mensaje cifrado y oculto, y el investigador amenazado (Piglia, 10/10/1991: 4-5). En este aspecto, Jorge Panesi (1992) señala que, en *La ciudad ausente*, lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa funciona según los protocolos del delirio paranoico.

³⁵ Novela que se incorporará en gran parte, posteriormente y con variaciones en *Museo de la novela de la Eterna* (1967).

³⁶ Noé Jitrik (1971) denomina "futura", y no "nueva", a la poética de la escritura de Macedonio. Mónica Bueno (2000 y 2001) retoma y fundamenta esa diferencia identificando los tres axiomas que definen la práctica macedoniana: el lugar de la ficción, en el que invención y ficción son políticas contra el realismo; el trabajo a la vista, que define la forma futura de la novela; y la idea de repetición como recuperación del origen, un origen que -en la repetición- sufre, a su vez, variaciones.

³⁷ "Sale en esos años... *Prisión perpetua*, una *nouvelle* que, en realidad, es una historia de Renzi que formaba parte del primer manuscrito de esta novela", dice Piglia hablando de *La ciudad ausente* (en: Graciela Speranza, 1992, art. cit.).

³⁸ En el relato autobiográfico "En otro país", otro Steve ofrece la concepción de la cárcel/panóptico en "El cráneo de cristal" que figura, como mención, en el museo y en la clínica de Arana de *La ciudad...* (y también es delineado como un cráneo traslúcido en los dibujos de Scafati de la historieta). Correspondencias que han sido señaladas, desde Bratosevich en adelante, por buena parte de la crítica académica.

anticipaciones se refuerza con la publicación *posterior* de “La mujer grabada” (1996), en la que Piglia dice tramar imágenes que dieron inicio a la idea de la Máquina de Macedonio de *LCA*.³⁹

Comenzando por Bratosevich, la mayoría de los críticos han visto que esta novela recupera las precedentes, especialmente “Un encuentro en Saint-Nazaire” (1989),⁴⁰ relato en el que un Piglia-personaje es *paranoicamente acosado* por Stephen Stevensen (otra vez el exceso de interpretación, propio de la ficción paranoica), que escribe un diario que podría anticipar la escritura del diario de Piglia: “Lamentablemente [Stevensen, en su Diario] empezó a anticipar mis movimientos. El Diario [que sigue] podría haber sido escrito por mí” (“Encuentro en Saint-Nazaire”, 1995: 69). Entre ambos “Encuentros” con Stevensen (el de Saint-Nazaire y el de la primera parte de *La ciudad ausente*), los reenvíos son obligados (por lo menos para el lector obsesivo, para el que la lectura es un continuo releer), ya que el Stephen Stevensen de 1989 es también el que fue creado por la máquina de *La ciudad ausente* (1992) a partir de la transformación de un relato de Poe. De modo que, en el mundo posible creado por estos textos, no se sabe quién cuenta a quién. Con ello se produce lo que podríamos llamar un efecto perturbador en el lector experto.⁴¹

A su vez, *La ciudad ausente* aloja (como relato de la máquina y con el nombre de “La isla”) la nouvelle “La isla de Finnegans” (Piglia, 1991), que había sido publicada previamente junto a otros relatos de ciencia-ficción de diversos escritores. Está allí, en ciernes, la mujer-máquina (esta vez: “Anna Livia

³⁹ Entre otros críticos, T. Orecchia Havas (2006) dedica una mención a la relación entre *LCA* y la “La mujer grabada” a partir de la referencia que hace el mismo Piglia en ese texto como primera imagen de la novela que lo antecede: la grabación de la voz femenina de Rosa Malabia, una mujer que cree estar muerta y conversa con Macedonio Fernández; la cinta del grabador Geloso que ella lega a Piglia registra las voces que podrían pertenecerles... La ficción se construye con la forma del documental. (T. Orecchia Havas, en Mesa Gancedo, 2006: 257 y ss.).

⁴⁰ Bratosevich (1997: 17-34 y 256) estudia este relato como “texto nonato” de la poética de Piglia.

⁴¹ ¿Stephen escribe el diario de Piglia en “Un encuentro en Saint-Nazaire”? ¿La mujer-máquina narra al Stephen de *La ciudad ausente* y al Stephen previo de “Encuentro en Saint-Nazaire”, el que anticipa y rige las acciones del Piglia de Saint-Nazaire? O un escritor (Stevensen) inventa a otro escritor (¿Piglia?). (Ver: T. Orecchia Havas, 2006: 252). Asimismo, Estrade (2006: 228) afirma que la lectura de *La ciudad ausente* –y sus cuentos y nouvelles– generaliza un “sentimiento de *déjà-lu*”: que Estrade define como un sentimiento de desorientación y de confusión que invade al lector.

Plurbelle", creada por Nolan a través de un grabador)⁴² articulada con el *Finnegans Wake*, libro sagrado de esa isla que conforma él mismo un Museo de la Novela.⁴³

El Museo de la Novela (el *Finnegans Wake* de "La isla") y el Museo de la novela de la Eterna (la Máquina de Macedonio en el Museo de *La ciudad ausente*) se dejan alojar en la memoria de una mujer-máquina que es a su vez todas las máquinas de producir ficciones instauradoras de lo real.

La ciudad ausente (1992) construye el cruce entre dos linajes y dos vanguardias: Macedonio Fernández y James Joyce. *Finnegans Wake* y Museo de la novela de la Eterna están a la vez adentro y afuera de esta novela: desde un futuro incierto, la memoria narrativa de la Máquina de Macedonio las convoca y actualiza como si viviera en ambas novelas y ambos museos.

Si James Joyce abre la novela contemporánea, ¿Cómo escribir después de Joyce? sería la pregunta que precede o acompaña la escritura de *La ciudad ausente*.⁴⁴ Este mapa de procedencias (que traza Piglia y refiere Panesi) confluye en *La ciudad ausente* en la medida en que ésta postula el reconocimiento de *El Museo de la novela de la Eterna* como matriz genérica de la novela en el Río de la Plata; vale decir que Macedonio abre la condición de posibilidad de constitución del género en la Argentina y, en consecuencia, delinea la novela que -mirada desde ese punto de inflexión- se dio en llamar *futura*: las

⁴² "Ella siente que le arrancan el cerebro y dice que su cuerpo está hecho de tubos y conexiones eléctricas. Habla sin parar y a veces canta y dice que me lee el pensamiento y sólo pide que yo esté cerca y que no la abandone en la arena." (Piglia, R. 1991 y, *LCA*, 1992.) Obsérvese a su vez la correspondencia con "La mujer grabada", que creía ser una máquina.

⁴³ Lo que yo he tratado de hacer con el capítulo "La isla", por el contrario, es crear una sociedad que podría constituir el contexto del *Finnegans Wake*. No la sociedad desde la que Joyce escribió *Finnegans Wake*, lo que podría referirnos a la Irlanda en tensión con Inglaterra, y cualquier otra cosa que pueda considerarse contexto del texto real. No. Antes bien, yo me pregunté: ¿cómo sería una sociedad o cómo podría ser una sociedad en la que un texto como el *Finnegans Wake* fuese leído como una obra realista? La respuesta es: una sociedad en la que el lenguaje esté en constante mutación. Este enfoque me interesa hace mucho tiempo como un modelo posible de crítica literaria". (Piglia, 2000: "Sobre/hacia una traducción...", art. cit.)

⁴⁴ ¿Cómo escribir, entonces, después de la última novela? En el Club de Traductores de Buenos Aires, Piglia afirma: "Uno puede pensar que la novela se acaba [sic] cuando aparece la primera que no puede traducirse, porque está hecha de todas las lenguas: el *Finnegans Wake*" (en: E. Alemián, 21/07/10).

anticipaciones que vienen a postergar y diferirse en “la novela que vendrá”,⁴⁵ la ruptura de la “organicidad de la novela clásica” (Bürger, 1974), la asunción de lo nuevo (la variación, lo experimental) *sobre y desde* los restos de la tradición (como lo revelan los epígrafes de esta tesis). Ambos, Macedonio y Joyce dirigiéndose a un lector futuro, que también forma parte del proyecto narrativo de Piglia.

La verdadera legibilidad siempre es póstuma. (R. Piglia, 1988: 92)

Me gustan las historias que tienen un punto ciego, no solo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un único lector va a descubrir en el futuro. (Ricardo Piglia, en Speranza, 1992)⁴⁶

2.2. Los lectores insomnes: las miradas críticas sobre *La ciudad ausente*⁴⁷

El lector [de Finnegans Wake] enfrenta la dispersión y la simultaneidad en cada página. Implica una suerte de lector futuro que debe ser políglota, manejar todas lenguas. Y debe ser insomne porque ya sabemos que no toda vigilia es la de los ojos abiertos. (R. Piglia, 2007:35)

2.2.1. Las líneas argumentales

En *La ciudad ausente* la línea argumental se hace, deshace y rehace en las lecturas que fueron formuladas por sus críticos (y, entre ellos, por el mismo

⁴⁵ “Podríamos observar cierto gesto macedoniano que Piglia supo construir como horizonte de expectación del texto novelístico: retardamiento de la publicación, anuncios, fragmentos anticipatorios, movimiento de ausencia y promesa por venir.” (Berg, E., en Mesa Gancedo (coord.), 2006: 37. Y en: Fonet, 2000: 76).

⁴⁶ R. Piglia, en: Speranza, Graciela (1992, art cit.).

⁴⁷ Relevar las lecturas que se han hecho de esta novela es el propósito primordial de este Capítulo, tal como lo expresa la Introducción. Estimo que organizar en tópicos este desarrollo – como venimos haciendo- facilita la lectura y las remisiones posteriores, por eso en 2.2 se revisan y organizan, en primer lugar, las menciones que se han hecho sobre el argumento de *LCA*, entre las que el autor se expide como un intérprete fuera de campo en diversas entrevistas. Los tres primeros tópicos (argumento, estructura, narrador) son asumidos con mayor autonomía por mi propio discurso, pero en todos los casos se ofrecen citas sobre las que se ha diseñado el modo de enunciarlas. Asimismo, considero entre ellas el artículo que me pertenece (v. Vinelli, E. En: Jitrik -comp.-, 2007), como una lectura y una postura más: lo retomo aquí en lo que hace a la novela. El lector-crítico incorpora el decir de los coetáneos y, visto desde la teoría de la enunciación, es imposible sustraer del discurso la propia mirada: lo dicho por otros –tal como propone esta novela– también nos conforma y pertenece, aun cuando metodológicamente dé cuenta siempre de las referencias bibliográficas de los textos de los que soy deudora.

Piglia en actitud de lector),⁴⁸ pero también en relación con el modo de imbricación de las diversas historias que la habitan. En ello confluyen: la organización paratextual (partes, títulos, subtítulos) y la superestructura o – más adecuado para el caso– la *topología* de la novela (Enzensberger, 1966), que contraviene la organización textual.⁴⁹ Si la superestructura parece proponer que hay una historia principal y otras encastradas (la investigación de Junior para conocer los microrrelatos narrados por una máquina y la máquina misma), la posibilidad de que se trate de *mundos posibles agujerados* contradice el presupuesto de que esas historias estén organizadas por un sistema jerárquico (es decir, ya no unas dentro de otras), de modo que cualquier línea argumental que se privilegie será siempre provisoria y nunca definitiva, como se verá. En este aspecto, la novela horada el modelo de lectura lineal o el modelo clásico de la novela orgánica, y se propone experimental.⁵⁰

Por un lado, Piglia, en tanto lector, ha formulado pequeñas síntesis de *La ciudad ausente* –divergentes entre sí, aunque no contradictorias– en ocasión de

⁴⁸ La actividad de sintetizar o resumir su argumento exige que el lector realice una serie de operaciones y tome decisiones vinculadas con la organización de los sucesos (seleccionar, elidir, jerarquizar, sistematizar): hacer una síntesis, resumir un argumento es también hacer una *lectura*. *LCA* exagera esta premisa (y cualquier resumen del argumento será siempre susceptible de ser erróneo, pero también verosímil) porque las historias que la componen se proponen a sí mismas como no unívocas.

⁴⁹ Hans M. Enzensberger (1966) ha estudiado las estructuras topológicas en la literatura. La topología investiga las propiedades generales de los espacios procurando averiguar si un espacio es cerrado o abierto, limitado o ilimitado; vale decir que se ocupa de las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes. Respecto de sus propiedades, una esfera del tamaño de la tierra y una pelota de fútbol no se diferencian. En cambio, la cualidad topológica se modifica cuando la esfera presenta uno o más agujeros. Diferenciar diversas clases de nudos o exponer sobre la superficie de un papel la superficie curva de la tierra [un mapa] son problemas topológicos sencillos. Resulta indiferente que un espacio *ene*-dimensional esté constituido por números o cuerpos o sucesos o esferas de la realidad o cualquier otro elemento. Esta peculiar neutralidad del concepto de espacio autoriza a razonar topológicamente, inclusive fuera de las matemáticas, propone el autor. Por un lado, Enzensberger da cuenta de que el tipo de estructura de los relatos encastrados se ha esmerado en propiciar la desorientación en el lector. Por otro, es la idea de los mundos (posibles) agujereados la que aquí interesa, ya que no supone relaciones jerárquicas. Si la novela (*LCA*) corrompe las jerarquías que parece haber dispuesto desde el paratexto: la línea argumental de la novela será siempre provisoria.

⁵⁰ "En las obras de arte orgánicas la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones [presentan una conexión entre la parte y el todo]; en las obras inorgánicas (alegóricas), entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación (...). [Como resultado de un proceso histórico,] el arte se halla desde hace tiempo en una fase posvanguardista. Esta se caracteriza (...) por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística." (Peter Bürger, 1997: 112-113.) Esta novela se inscribe en esa tradición posvanguardista, a través de dos "vanguardias": la de Joyce y la de Macedonio.

ser entrevistado, anticipando el modo en que querría que su novela fuese leída.⁵¹ Se trata de declaraciones que suelen llevar la impronta de una doble o triple orientación: crear interés en el lector, ubicarlo en el tema de la novela, en los linajes en los que la novela se inscribe (Macedonio, Joyce, el policial político vinculado con la no ficción -Walsh-, la ficción paranoica -Arlt-, el relato literario como resistencia: la tradición de Sherezade). Lo mismo sucede con las lecturas de los críticos (J. Fonet, E. Berg, entre otros): el tópico específico de interés de cada crítico o investigador incide en la síntesis que -ocasionalmente- éste hace de la novela, pues la síntesis suele estar orientada a facilitar el recorrido de lectura propuesto en cada ensayo.⁵²

Con esas salvedades, igualmente es posible identificar una historia principal o, más bien, "durativa": la historia del Junior-investigador que va hilando los acontecimientos y encastramientos de historias más breves que se interrumpen entre sí. Más allá de las largas interrupciones, Junior casi siempre reaparece y funciona como la corriente alterna de una novela que se complace en dislocar cualquier argumento que se proponga como definitivo:

- a. La novela narra la investigación de un periodista del diario *El Mundo*: Junior - Miguel Mac Kensey, colega de Renzi-, que sigue las pistas de sus informantes en la búsqueda de una máquina de narrar, cuyos relatos va conociendo durante su pesquisa (*la novela se perfila como una historia policial*). En su periplo por Buenos Aires, Junior averigua que el Estado la exhibe en un Museo -al cuidado de Fuyita- y que planea desactivarla (*...como una historia política*); descubre que había sido creada por el escritor Macedonio Fernández y el ingeniero Russo para rescatar de la muerte a la

⁵¹ El núcleo básico de la historia es muy sencillo: un hombre ha perdido a una mujer y construye una máquina para que esa mujer no lo olvide, una máquina de narrar historias. Después trabajé como si los relatos fueran pistas, como sucede en una investigación policial donde alguien encuentra cadáveres a medida que va avanzando por la ciudad, como si las pistas fueran los relatos (R. Piglia, en: Speranza, 1992, art. cit.)

⁵² "La intriga básica se condensa en el enigma de una máquina de narrar que capta la obsesión secreta de una Buenos Aires futura. Junior, el periodista de *El Mundo*, encargado de la investigación, va tras los rastros que expliquen quién es la máquina y por qué la inteligencia del Estado intenta desactivarla y trasladarla del [museo cercano al Congreso al] museo de la ciudad de Luján 'para que la gente la olvide'." (Berg, en: Fonet 2000: 77-8) En la cita, la excelente síntesis de E. Berg releva el recorrido policial que deviene político. Pero no es la única síntesis que Berg formula en sus trabajos, en otras síntesis comienza por relatar la historia de la pérdida de la mujer de Macedonio y su pacto fáustico con un ingeniero para la creación de la máquina.

mujer de Macedonio: con los aportes científicos de Russo y “el alma” de Elena habían dado en construir esa máquina eterna, que sobrevivió a Macedonio (...*como una historia de amor / de ciencia ficción / alegórica*). La máquina recupera la memoria colectiva difundiendo, de manera clandestina, una secuencia de microhistorias ausentes de la red de versiones oficiales de los hechos (...*como una historia política*). La novela finaliza con la voz de la máquina que no puede parar de contar: habla, narra, canta, loca de soledad (...*como una historia de resistencia*).

- b. (Y/Pero) Se trata de una máquina de narrar que permanece sola en la orilla de una isla desde donde cuenta, entre otras cosas, la investigación del periodista que la busca.⁵³

Con lo cual el argumento anterior (a.) no sería definitivo ni único: “En *La ciudad ausente* no sabemos a ciencia cierta si la historia de Junior corre paralela a los relatos de la Máquina o si ella misma es un relato más.” (Fornet, 2000:14.)

- c. (Y/Pero) Se trata de una mujer psicótica, encerrada en una clínica, que cree ser una máquina de narrar y estar sola en el mundo, en el borde del agua.⁵⁴

⁵³ “Es evidente que el libro se juega de tal modo que puede ser leído creyendo que toda la novela, incluso Junior, son un producto de la máquina misma”. (Piglia 1992, en: Guillermo Saavedra, 1993: 103). También en 1993, como se verá más adelante, afirma que la Máquina le preparó los mundos a los que Junior entra..., pero su aserción no deshace la ambigüedad que el texto sostiene. Por otro lado, la diversidad de explicaciones que ha dado Piglia, respecto del argumento de su novela, no hace más que intensificar la diversificación de argumentos y lecturas que la novela misma propone (v. Nota subsiguiente).

⁵⁴ “Yo pienso que la novela puede entenderse de una manera más realista, como el monólogo interior infinito de una mujer encerrada en una clínica, que cree ser una máquina. La locura es una realidad virtual: aquel que uno llama loco es el que vive en un mundo paralelo, y eso es muy fascinante para un escritor porque la ficción es en realidad una psicosis controlada. Uno va y vuelve a un espacio del que otro no vuelve.” (Piglia, en: G. Saavedra, 1993:103).

“¿Elena [Fernández?] es la loca encerrada en un hospital siquiátrico o la máquina narrativa creada por el duplo Macedonio Fernández-Russo?” (E. Berg, en: Fornet, 2000:77.)

Asimismo, como observa Bratosevich (1997:181), en términos de “fusión de identidades”, los personajes suelen tener “alter ego”, nombres dobles e incluso se borran las diferencias entre unos y otros personajes; en eso se asemejan a los de Macedonio (Junior es Miguel Mac Kensey; Ruso y su hijo Russo se confunden; Stevensen podría haber sido Russo, Russo se hace llamar de otro modo en la isla; en el nombre de Ana Lidia resuena el de Anna Livia Plurabelle; Elena es Lucía, Eva, Evita, Ada, Hipólita, Anna, Molly Bloom, etc). Con lo cual la loca que narra historias podría ser Lucía o Elena Fernández u otra mujer de otro relato, dado que una reenvía a otra.

Es posible considerar, también, que esta historia trastorna las “fronteras” de la novela e involucra otros relatos del mismo autor, e incluso de otros autores (como se ha visto).

Esta particular coexistencia de argumentos disímiles –no excluyentes– se condice con la reiteración de historias con variaciones (que han sido llamadas, valga la paradoja “réplicas inexactas”): las mismas situaciones son vividas por personajes diferentes pero semejantes a los mencionados, incluso en lugares y épocas diferentes. Los textos ni buscan ni requieren procedimientos de justificación, más bien dan cuenta de una poética que postula, por un lado, *que la fuente narrativa no importa*,⁵⁵ en tanto las historias se reiteran (se recrean) más allá de quién las cuenta; y, por otro lado, esta poética trama una *teoría de la repetición/reiteración* que Stevensen –que estaba loco, según su narrador– “demuestra” (“Encuentro en Saint-Nazaire”, 1998: 105-ss).

Por su parte, “Junior entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir” (LCA, 1992:91). En ese vértigo se mueve Junior, el guía del lector: se desplaza por una novela-mapa que, a su paso, delimita y horada la labilidad de las fronteras de esos mundos posibles.⁵⁶

Vale decir que nadie puede asegurar que haya una historia, sin que ésta sea también y a su vez, otra. Cada una de ellas cristaliza sólo momentáneamente en relación con la lectura que la constituye como tal. Como dice E. Berg (en Fornet

⁵⁵ En varias ocasiones los personajes de Piglia retoman el dicho de Beckett, que signa la poética de Piglia y de otros escritores de posvanguardia (escritores de la posmodernidad, ha señalado Bratosevich, 1997:52-54).

⁵⁶ Claro está que el vértigo no es algo que Junior parezca sufrir (sino, acaso, el lector): Junior es un investigador obsesivo e imperturbable, experto –casi tonto, insinúa Fornet (2006), en tanto él nada descubre: todas las pistas le llegan de informantes que lo llaman y le confían las historias que él busca-. Apenas ejerce algún gesto de poder, con el que logra amedrentar al conserje del Hotel Majestic; alguna respuesta aguda, como cuando es interrogado por la policía acerca de la guerra de Malvinas. La actitud flemática de Junior parece ser la del que se mueve a sabiendas o al menos con la sospecha de que está siendo narrado, de que la máquina lo narra y lo atrae con una fuerza imantada ineludible, y del se deja narrar. El lector, en cambio, no puede soltarle la mano: cada vez que una microhistoria se extiende sin que él figure en ella (cuando Junior la oye, mira o lee en actitud simétrica al lector), el lector se pierde en la maraña de historias e incluso lo olvida. Reencontrar a Junior es la ley de legibilidad del relato.

2000: 75): “*La Ciudad...* es una vorágine de relatos en micro, un *perpetuum mobile*, donde las series se cruzan, se ramifican, se transforman.”

2.2.2. Estructura

La novela está estructurada en cuatro partes (I. El encuentro, II. El Museo, III. Pájaros mecánicos y IV. En la orilla) y narra -ya fue dicho- la historia de la investigación del periodista Junior, cuyo objeto de pesquisa es develar el enigma de la máquina-narrante. En esa historia se encastran múltiples microhistorias que, enhebradas entre sí a través de un complejo sistema de reenvíos, estimulan la actividad inferencial y descifradora del lector.⁵⁷ Asimismo, en esa “estructura” o meditada desestructura de *LCA*, Piglia pone en acto un proyecto que había sido enunciado por R. Walsh (1970); en ello cifra un guiño de complicidad dedicado a los lectores iniciados e inscribe a Walsh en

⁵⁷ ¿La novela propone un lector paranoico? Respecto de las marcas textuales que en el *Ulises* de Joyce reenvían a su procedencia (a *La Odisea*, por ejemplo), Ricardo Piglia considera, por un lado, que solo sirven al escritor (en tanto mapa o esquema de su proyecto de escritura) y, en consecuencia, da cuenta de la inutilidad de reconstruirlas (“No creo que para un lector sea necesario conocer las referencias que circulan en un relato [...], ya que en cada relato hay algo implícito que no se termina de aprehender”); pero, por otro lado, hace explícito que son constituyentes del contrato de lectura, como se vio en la Introducción: “El buen lector, por supuesto, sería el que es capaz de reconstruir esa red de señales, aunque a la vez debe tener la libertad de abordar un texto sin pensar en relaciones cifradas. Ahora bien, como estamos dentro de una tradición talmúdica, algunos establecemos una conexión entre la literatura y cierto tipo de lectura infinita y proponemos enigmas y retos al lector. Beckett, Borges y Joyce han sido grandes maestros en este rubro.” (R. Piglia, en: Montiel Figueiras, 18/05/2003.)

En esa línea de lectura, Bratosevich (1997:26) había dicho de *La ciudad ausente*: “Algunas citas, algunas remisiones son decodificables, desde el vamos (...), otras subyacen desde los no-dicho suscitando la sospecha de que estamos leyendo un texto cifrado...”

Sin ser críptica, los reenvíos y la estructura abierta de *LCA* producen un efecto “criptográfico” que estimula tanto la actividad descifradora, de laboratorio, cuanto al deslizamiento delirante por las múltiples referencias y sentidos -estimula el tipo de lectura hipertextual que propone el uso de Internet; pero, antes y especialmente, la que propone el *Finnegans...*, que promete siglos de lectores insomnes-. Vale decir que una pista (una historia, objeto, frase, palabra... incluso un número) reenvía a múltiples procedencias, referencias, sentidos. En una novela en la que Junior -el investigador- lee cintas de teletipo -actividad secreta de Walsh- que reenvían a otra nouvelle (“Encuentro en Saint-Nazaire”, 1998), el lector será estimulado al exceso de interpretación (o a abandonar la novela). En esta línea, la de descifrar referencias, se ubica el libro de Bratosevich (1997), que es citado en la mayoría de los estudios posteriores, pues ha propuesto múltiples accesos para su lectura.

su genealogía. Un secreto reconocimiento al Walsh que en los setenta quería escribir una novela entramada de cuentos.⁵⁸

A su vez, las microhistorias tienden a negar su condición "micro" o a desconocer y revertir las categorías vinculantes del tipo *incluyente-incluido* (*marco-historia enmarcada*), *progresión causal y/o cronológica*. Reenvían o remiten unas otras, desconociendo los vínculos de tipo jerárquico o progresivo aun cuando la novela los proponga: en una primera lectura, la novela parece construirse con la estructura de las cajas chinas, pero lo que parece incluido se torna incluyente o bien se los relatos se copian entre sí y la presunción del original se desvanece entre las copias (Rodríguez Garrido, 1998).⁵⁹ Por otra parte, discursivamente, el narrador sugiere un "orden", susceptible de ser reconocido, en su obsesión por dejar rastros de una cronología (detalla de continuo, con adjetivos ordinales, la cronología de las historias narradas por la Máquina, aunque la mayoría de las veces diluye la precisión: "*una de las primeras historias*"). Pero las remisiones, por ejemplo a otros relatos, socavan cualquier certeza respecto de una línea argumental que suponga el

⁵⁸ En la entrevista que Piglia (1970) le hace a Rodolfo Walsh (en: Rodolfo Walsh, 1973:9-28), Walsh enuncia un proyecto de novela: "Asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela (...)". Al volver a preguntar, Piglia retoma y despliega esa idea: "Esta especie de novela fragmentaria que vos proponés. Es una novela que se va leyendo en textos discontinuos, es el lector quien reconstruye distintos momentos que van formando una sola historia y, a la vez, cierta particularidad en la estructura narrativa que siempre se ordena alrededor de una acción breve; incluso relatos largos, como cartas, están armados sobre pequeñas situaciones...".

Este procedimiento también ha sido vinculado con la poética de Calvino, otra ascendencia elegida por Piglia: "en *Si una noche de invierno...* Calvino articula relatos heterogéneos mediante la acumulación y la fragmentación, y teoriza sobre la imposibilidad del relato unidireccional con la metáfora de la 'corriente que se dispersa en muchos arroyuelos'". (Bratosevich, 1997:233). La mención de Bratosevich ha sido también expresada por Piglia en diversas oportunidades, respecto del problema de la organización de esta novela y del uso de la "interrupción" como una forma intensa de continuidad narrativa en *Sherezade* y en *Calvino*: "Una tradición, entonces, que concibe la novela como un género basado en interrupciones. Tomando este punto de partida se establece una conexión con lo que se podría llamar la experiencia de la vida (que es, básicamente, algo que ocurre en términos de interrupción y suspensión)." (Piglia, Ricardo [2000], 2008: "Sobre/hacia una traducción...", art. cit.)

⁵⁹ "Resulta imposible recurrir a la metáfora de las cajas chinas para explicar la estructura del texto. No se trata, en efecto, del viejo recurso narrativo del relato dentro del marco de otro relato, sino más bien de una relación especular múltiple: relatos que se copian entre sí y se generan mutuamente, a manera de las imágenes en un salón de espejos donde la figura original se pierde entre sus reflejos." (Rodríguez Garrido, 1998:59)

reconocimiento de una historia principal como la mencionada.⁶⁰ Por un lado entonces, *a)* las remisiones *intra-, inter- y transtextuales*; por otro, *b)* la reiteración (duplicación) de historias con variaciones⁶¹ en el interior de la novela y en relación con otros relatos de Piglia, que ya fueron mencionados (“Un encuentro en Saint-Nazaire”, etc.); pero también *c)* las localizaciones espaciotemporales que se van “moviendo” o “corriendo”: al incorporar diversas temporalidades de lo real, no hay anclaje que delimite de forma unívoca el momento en que ocurren las historias de Junior o de la Máquina. Incluso porque Junior no vuelve al mismo tiempo/espacio del que había salido a investigar sobre la Máquina (el diario El Mundo y el bar *Los 36 billares*, que también es más o menos impreciso). En este aspecto, la novela es una indagación acerca de la pérdida de certeza de lo real: Junior se pierde en la red de mundos paralelos y ya no vuelve ni al bar ni al diario, o su regreso está sugerido pero no es narrado (y aunque el autor, posteriormente, privilegie la primera alternativa, con su declaración no desambigua el texto, pues es una lectura posible entre otras).⁶²

⁶⁰ El discurso de esta novela estimula al lector a identificar la cronología de las historias, dado que registra obsesivamente –aunque no con exactitud– el orden en que la máquina las ha narrado (“la primera historia”, el “primer procedimiento” de producción de una historia, “una de las últimas historias”, etc.); orden que no se condice con el “orden de aparición” con que las conoce el lector en la novela: siempre, antes, hubo o pudo haber habido otra historia y otro narrador. De modo que crea una expectativa que será siempre frustrada: “la primera historia contiene las otras”, se afirma en la novela... sugiriendo el supuesto de que hay un inicio (una primera historia), un proceso y una direccionalidad, ajena al modo de proliferación que las vincula (“una de las primeras”, se dice de dos de las historias de la máquina). Resulta entonces imposible decidir si lo primero fue la máquina contando a Junior y a Stephen, o si los primeros en contar fueron Stephen o una loca, etc. (Stephen Stevensen, creado por la Máquina, es, con variaciones, el de “Un encuentro Saint-Nazaire”, 1989, relato en el que Stephen predecía las historias que creía contar Piglia.) Sin embargo, la novela insiste en nombrar “lo primero” hasta la redundancia (el “primer principio”: el error, la casualidad, el desvío...), y resulta inevitable abordar la lectura y el estudio de este discurso descartando el criterio de la progresión, incluso a sabiendas de que no es pertinente.

⁶¹ En su tesis, C. Estrade (2006) ha recorrido una extensa bibliografía sobre las ideas de “variación”, “variante” y “versión”. Consideramos aquí que su síntesis es pertinente para nuestro estudio. Cito el caso de la variación: “Reservaremos el término *variación* –operación esencial de todos los estudios sobre la escritura– para expresar las diversas modificaciones textuales que producen las *versiones* y las *variantes*. La variación es entonces una condición de la escritura, una huella irreductible de la distancia. Reservaremos el término *versión* para designar un nuevo estado textual que, sustancialmente, permanece “idéntico”, y *variante*, para una puesta en escritura de una misma trama, de un mismo nudo, con modificaciones ostensibles.” (pp. 174 y ss. Traducción *ad hoc*.)

⁶² Piglia ha explicado el cambio de su proyecto inicial (cito):

La localización más certera corresponde a la *prehistoria* de la investigación: al *encuentro* entre Macedonio y Russo que es narrado por Ana Lidia, amiga de Junior, mientras proyecta un documental que lleva registro y archivo de las microhistorias de la Máquina; fecha que reenvía, no a la biografía de Macedonio (que muere en 1952), sino a la interrupción del gobierno de Perón por el golpe militar de 1955 y a la prescripción y persecución de los militantes; es decir, a ciertos hechos que recuperan lo “autobiográfico” y que en este caso comparten Russo y los padres de Renzi y Piglia (en la novela: el padre de Renzi; en la realidad histórica, el padre de Piglia, que debe migrar o autoexiliarse. Momento de iniciación en la escritura por parte del autor de LCA). Lo que ha dado lugar a lecturas que indagan en la poética de Piglia desde los actuales desarrollos teóricos de la autoficción (ver: J. González Álvarez, 2009).

Lo empiezan a perseguir [a Russo] cuando cae el Peronismo. Ese es un rastro. Mirá, le dijo, y encendió el proyector. Junior vio el retrato de un tipo con cara franca y anteojitos redondos trabajando en un laboratorio.

—Es él —dijo Ana—. La historia empieza en 1956, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. (LCA, 1995:112.)

“RP: (...) Entonces la primera escritura de la novela estaba avanzada (...) en primera persona y la historia era mucho más externa. La máquina estaba conectada y no se sabía muy bien lo que era... Incluso en un capítulo final, que no escribí, Junior volvía al bar y estaba ahí con los otros vagos del diario y entonces había una cierre más realista, ¿no? Al final de todo. Después de que Renzi, digo, Junior, [sic] volviera del Tigre -donde un tipo le cuenta la historia para que supiera cómo era la cuestión-, iba al diario y al bar del diario, Los 36 billares, y entonces seguían hablando de las mismas cosas y estaban todos ahí como al principio (...).” (Gandini, G. Y R. Piglia, 03/10/2007, v. ANEXO I).

Asimismo, que el autor haya convalidado la alternativa de que la Máquina misma translade a Junior de un relato a otro, no modifica su condición de posibilidad:

“RP/ (...) Si vos mirás esa escena que está abajo del subte, él [Junior] se mete por el subte acá de la Nueve de Julio, y se encuentra con su amiga. Entonces en este momento, ella le muestra el relato de Russo, donde se habla del pájaro mecánico. Y en la escena siguiente, él ya está en ese mundo. Y está en la casa que ha sido descrita en el relato, entrando directamente. Entonces ahí se puede decir que él está en el otro lado, trasladado por la máquina misma.

IB/No me había fijado que aquí había como un umbral.

RP/Hay un punto de paso, sí.

IB/Y a partir de este momento, estamos en la ficción pura.

RP/En la ficción pura, claro. Entonces a partir de ahí, todo lo que sigue ya es como que Junior se queda ahí a mitad de camino, no vuelve más a la realidad. Ese es otro tema que me interesa... En un momento había pensado escribir un epílogo al libro, y ponerlo a Junior otra vez en la realidad, pero preferí dejarlo como metido en otro mundo” (I. Bleton a Ricardo Piglia (23/03/1993) en : *Lecteur et fiction dans l'oeuvre des écrivains argentins Hector Tizón et Ricardo Piglia*, mémoire de maîtrise d'espagnol, sous la direction de Claude Fell, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1993, p. 87-95 (Cita segunda, tomada de C. Estrade, 2006: 344.).

En general, la relación (cronológica o causal) entre los sucesos que Junior cursa parece estar quebrada (no se condicen, se contradicen, traicionan, refutan o ignoran), socavando las nociones tradicionales de relato y trama, asociadas a la temporalidad y la causalidad.⁶³ Se trata de una "estructura de expansión y no de acabamiento" (E. Forster, 1957) que retoma y actualiza una idea borgeana, explicada por otro Stephen ("Stephen Albert") en "El jardín de los senderos que se bifurcan":

Recordé también esa noche que está en el centro de Las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. (Borges, 1944:120)

No creo que su ilustre antepasado jugara ociosamente a las variaciones. [...] El jardín de senderos que se bifurcan" es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa... (Borges 1944: 123-124)

El lector puede conjeturar que esa temporalidad laberíntica que rige en esta novela -que permite pasar de un mundo posible a otro, de una historia a otra con diferentes temporalidades- es la que le ha permitido a Junior llegar a la casa-isla en la que Russo lo espera (IV. "En la orilla", LCA, 1992).

⁶³ Según E. M. Forster (1927) tanto el relato como la trama narran acontecimientos. El *relato* se define por la disposición temporal de esos acontecimientos; la *trama*, en cambio, se *teje* con lazos causales. Enlaces que Forster vincula con dos tipos de preguntas ("¿Y luego?" vs. "¿Por qué?") y con el tipo de público al que las historias son destinadas: un tipo de enlace (¿y luego?) alimenta la curiosidad del oyente del relato oral (de "la audiencia boquiabierta del hombre de las cavernas", del "sultán tiránico" como el de Sherezade, o del "público del cine", descendiente moderno del sultán) y hace de la dilación su técnica de suspenso y acicate a la curiosidad; el otro (¿por qué?), requiere del público inteligencia, memoria y humor, requiere un misterio intrínseco a ella y está planeada de antemano. Pero las irónicas acotaciones de Forster resultan reveladoras para una novela que se quiere transgresiva de ambos órdenes: "la trama (que me imagino aquí como una suerte de alto funcionario gubernativo)". Entonces la trama que ha descrito de ese modo no es propia de la "novela moderna", sino una necesidad del drama (trama-fetichismo de las limitaciones espaciales de la escena). Siguiendo a A. Gide, Forster aconseja al novelista: "rompedla, quemadla". Pone así una nueva idea de trama en relación con la estructura de la música: "estructura de expansión y no de acabamiento", que esta novela postula, así como *Museo...* y, también, *Finnegans...* (Forster ([1927] 1957, y 1961: 114-228.)

En el orden del discurso, las historias se interrumpen y vinculan por remisión, en una suerte de *sistema* que se esmera en estimular y deshacer las inferencias del lector, reenviando a los mundos posibles construidos en esta novela u otros relatos (de Piglia u otros autores de ficción y no ficción: otros discursos -históricos, políticos- que circulan *más acá* de los mundos posibles creados en el universo de la narrativa pigliana, que hacen pie en las competencias de cada lector respecto de ciertos hechos literarios o históricos).⁶⁴ Como en los fragmentos del Diario de Stevensen ("Encuentro...", 1998), la estructura podría estar queriendo todavía construirse y no tener final (el final es, más bien, otra interrupción tras el "sí" del monólogo de la Máquina, que alude al de Molly Bloom). Las historias "desgovernadas" por un sistema de remisiones pseudoinfinitas aspiran a un final por exasperación de lectura. *La ciudad ausente* tiende, entonces, a construir una figura utópica que cumpla la proposición Stevensen en (¿su?) "Diario de un loco":

Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, o una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. (Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, sin fin.) (R. Piglia, 1998: 133)

Como se había dicho en el ítem precedente respecto del resumen del argumento, también en el caso de la organización de esta novela es posible describir una estructura superficial, delimitada por el paratexto que siempre resultará conjetural -aunque útil para la comparación con la ópera y la

⁶⁴ Bratosevich ha vinculado esta "estructura fracturada" con la noción de *hipernovela* postulada por Italo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, como propia de "nuestros tiempos": la 'novela-muestrario' o 'máquina de multiplicar narraciones'. La hipernovela da cuenta de la crisis del criterio de 'totalidad' y completud. En relación con la estructura, ha señalado Bratosevich que LCA deja de lado los modos de conexión narrativa causales y consecutivos (causa→efecto: premisa→consecuencia, ley general→caso específico) propios de la lógica clásica y apropiados a una concepción unilineal donde el 'después' discursivo era la actualización de un antes que lo contenía. Propia de la "concepción homologable a la organización vertical del poder en lo social, lo ético y lo estético." (Bratosevich 1997: 86-87). La comparación fue retomada por J. Fornet (2007:165-166) al momento de vincular la estructura de LCA con *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino: a diferencia de las novelas "totales", la totalidad de estas se sustenta, paradójicamente, en la fragmentariedad (tal como lo había anunciado Piglia, en las primeras entrevistas).

historieta-, ya que esos límites paratextuales son también continuamente perforados: las historias se desdoblán conformando réplicas inexactas, y hasta sus personajes son caracterizados y nombrados de diferentes maneras (Richter, Ruso, Russo...). Por ejemplo, es posible diferenciar las microhistorias que llevan título de las que no lo llevan o bien las que corresponden a subpartes de una parte... Se las ha estudiado según su proveniencia, espacios y modos de circulación internos a la novela diferenciando aquellas que se actualizan en el interior del Museo ("El gaucho invisible", "Una mujer", "Primer amor", "La nena") de aquellas otras que le entregan a Junior como "historias de la Máquina" y que le llegan con la forma de documentos, cartas, grabaciones ("La grabación", "Los nudos blancos" y "La isla", a través de Renzi, Fuyita y Carola Lugo, respectivamente) e inferir que unas pueblan el Museo y que, las otras, las que son de la Máquina, circulan clandestinamente por la ciudad (Alí, 1995). Por un lado esto es así,⁶⁵ pero necesita esa organización para que pueda ser quebrada; pues, por un lado, en la novela circulan múltiples microhistorias, muchas más que las intituladas (la de la isla del Tigre, aun formando parte del recorrido principal de Junior, podría ser muy bien una microhistoria que une a Junior y a Russo).⁶⁶ Es decir, una vez "armado" un esqueleto, este se torna inmediatamente infructífero, ya que *La ciudad ausente* construye sus propios anillos o cintas de Moebius entre unas y otras partes, secciones, historias: la topología de la novela está poblada de mundos posibles "agujerados", permeables a la infiltración y migración de unos en otros que se materializan en

⁶⁵ La serie de relatos de la Máquina está "contabilizada" por Fuyita (que le entrega "Los nudos blancos" a Junior): "Hemos conseguido un texto absolutamente secreto, uno de los últimos relatos de la máquina, o quizás el último, porque hubo una serie de seis relatos no públicos y uno que se dio a conocer y después una serie de tres y por fin dos más, editados antes de que la consideraran fuera de acción." (LCA, 1992:65).

⁶⁶ LCA, parte "1" de "En la orilla", Cap. IV.

Aparentemente Carola Lugo le facilita ambas "visiones": Junior pasa de "La isla" (de Finnigans) a la isla del Tigre quizás a través de las palabras de Carola Lugo. Carola -la mujer de Russo- le ofrece: 1) mirar desde el ojo su museo-aleph, 2) seguir el mapa que le entrega: "[Russo] no ha muerto, dijo Carola, sencillamente se refugió en una isla del Tigre. (...) El pasado vive. Mire, ve este mapa, si sigue este riacho aquí, encontrará la isla. No le diga que me ha visto" (LCA, 1992:121). Y eso hace Junior después de ¿ver y/u oír? el relato "La isla". 3) Respecto de "La isla", Carola es la mediadora: "Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla en el brazo de un río, poblada de ingleses (...)". "Tenga, le dijo ella. Oiga, ahora verá. Tal vez este relato sea el camino que lo lleve a Russo." (LCA, 1992: 123).

réplicas no exactas (vale aquí reiterar la cita de Borges: “infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades”). Vale decir que la delimitación de la estructura es también una delimitación provisional (de no serlo, precisaría que el lector-crítico autorice como definitivas las conjeturas de Junior o las palabras del narrador, o las de Fuyita o las de Russo..., ya que su narrador “omnisciente” no lo hace). Nuestro ejemplo recursivo es el relato “Stephen Stevensen” –primera historia de la primera versión de la Máquina que “cifra” todas las que le siguen-,⁶⁷ que Junior conoce a través de la lectura de los manuscritos de Macedonio que figuran en el Museo;⁶⁸ sin embargo, en la ciudad, Julia Gandini –tal como hacen también Renzi, Fuyita y Carola Lugo– le entrega un sobre azul con citas de esta historia, de modo que Junior repasa la historia –que conoció en el Museo– en los textos de esos documentos de circulación clandestina que son relatos de la Máquina.⁶⁹ Se trata de una microhistoria que participa de ambas modalidades: está *dentro* y *fuera* del Museo y en la memoria de la Máquina. Lo mismo sucede con la microhistoria “La nena”: está en el Museo, pero también es evocada o reproducida por la Máquina en su monólogo “final”; monólogo en el que también se describe la habitación del Majestic (que hacía parte de la historia de investigación de Junior; mientras que, en el monólogo, corresponde a la historia de Ada Eva María Phalcon, otra Eva...).⁷⁰

Vale decir que no es posible demarcar nítidamente qué objetos-historia están en el Museo y cuáles corresponden a la memoria de la Máquina. El Museo –en el que se desdibujan las fronteras entre vigilia y sueño, arte y vida, realidad y virtualidad (Berg, en Fernet 2000:78-79)– lleva la impronta de la teoría de Piglia acerca de que la ficción pasa a formar parte de la memoria y de

⁶⁷ Ejemplo recursivo para este estudio, porque en sí mismo condensa el tema de la transposición.

⁶⁸ LCA, 1992:43-4, 48-9, 63, 65.

⁶⁹ LCA, 1992:102-103.

⁷⁰ Ver. remisión a la cantante Aída Elsa Ada Falcone o Falcón (Bratosevich, 1997:134).

la experiencia del sujeto:⁷¹ de modo que los objetos que asila, postulamos, son también parte de la memoria de la Máquina; así lo afirma C. Iglesia (2000: 108) –“una máquina femenina que es como la ficción, como la literatura, el eterno reservorio de la memoria”– y así también se observa en la conjetura Junior: “Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria... Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales... *No solo situaciones del presente*, pensó Junior. Narra lo que conoce, nunca anticipa.” (LCA, 1992:102).⁷²

Entonces habría varias alternativas: el Museo alberga objetos e historias de la memoria de la Máquina; o el Museo y sus objetos conforman o hacen parte de la memoria que ella guarda de su estadía en él; o ella puebla por agregación y reduplicación las historias-objeto que el Museo expone, etc. Estas ideas se refuerzan con la consideración de Russo, que narra la versión más convincente:

Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la memoria de la máquina y no hay otra cosa me entiende, joven, dijo Russo, nada, sólo el rastrojo, el campo seco, las marcas de la escarcha. Por eso la quieren desactivar. Primero cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas, entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos. (LCA, 1992: 153)

⁷¹ “Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido. Tal es el grado de nitidez con la que están presentes en mi memoria. Y quizás eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida.” (Piglia, “En otro país”, 1988:43.)

⁷² De ser así, tal como Junior conjetura, la máquina está en un mundo futuro (superpuesto al presente de Junior) o en un presente continuo de mundos-réplica: las historias que narra y ha experimentado constituyen mundos posibles que en ocasiones guardan su propia temporalidad y, en ocasiones, en su inexacta reproducción, incorporan nuevos registros temporales y nuevos sucesos: de modo que las fechas registradas en los relatos se van modificando en sus réplicas inexactas (“Los hechos se incorporaban directamente...”, LCA, 1992:102). Narrar es instaurar lo real o réplicas inexactas de lo real. Eso explica que el lector (desde otra concepción de la temporalidad) lo perciba como ubicuidad temporal (rectifico así mi propia observación en mi artículo sobre la ópera: Vinelli, 2007; aunque continuaré utilizando el término, pero ahora entendido como un efecto de sentido): incluso Junior pasa de uno a otro relato-mundo con la hipótesis de que él mismo puede ser el que vincule esos mundos entre sí.

En ese sentido, la Máquina opera de manera opuesta a la esperada por sus captores modificando la función del museo tradicional: incorpora objetos-relato, los desreifica, restituye lo olvidado, desestabiliza los relatos-ficción oficiales y, también, el canon literario.⁷³

2.2.3. Narrador/a

La novela está a cargo –aparentemente– de un narrador en tercera que va repartiendo la focalización entre diversos personajes y entreverando sus voces en un sistema vertiginoso de citas que acumulan marcas de una doble o triple enunciación: voces de personajes (de esta u otra nouvelle) que a su vez narran mientras dialogan, piensan, oyen narrar o dicen contar lo que otros narraron mientras conversan entre ellos. Si algo caracteriza a ese narrador es que no adjudica a su mundo narrado un espacio y temporalidad que sirva de anclaje a la historia y organice el todo como un sistema; o lo adjudica, pero de forma parcial a cada una de las historias: Junior podrá pasar de una historia a otra como si navegara por ellas en sus diversas temporalidades. Crea así una “situación de lectura” que se espeja en una conjetura del Junior que, en posición de lector, lee la carta de Stevensen que figura en el primer relato de la Máquina de traducir:

Las imprecisiones formaban parte de la construcción de la historia. No se podía ajustar a un tiempo fijo y el espacio era indeciso y a la vez detallado con precisión. (LCA, 1992: 106.)

⁷³ “Museos que en la novela [LCA] no vienen a congelar la historia sino a dinamizar los materiales”. (Bratosevich, 1997:113). “El museo detrás del Congreso donde se halla la máquina no es el archivo oficial de la memoria, no es la tradición donde se conservan los textos y documentos que el Estado ha querido guardar para preservar cierta versión del pasado. Es un museo que contiene una colección de mundos posibles; los fragmentos y las escenas memorables del pasado, así como las virtualidades futuras. Materializa una genealogía literaria...”. “[Donde] se encuentran las réplicas del pasado y del porvenir”, “los íconos de los mundos ficcionales...”, “como si la descarga óptica de esos mundos los tornara de consistencia real (de allí la emergencia de ciertos objetos: la daga de Moreira, las manchas de sangre en el vagón donde se suicidó Erdosain, la rosa azul... A su vez, en el Museo se hallan los indicios de los futuros relatos que vamos a leer: la réplica del consultorio de Arana, la fotografía de un laboratorio en una isla...)” (Berg, en: Fornet 2000:78-79).

Respecto del canon, apunta Berg: “Piglia (...) inaugura una poética de *infiltración* en la institución literaria, aquella que legisla y reglamenta las prácticas y los discursos dominantes” (Berg [1996] en Fornet 2000: 69-71).

Este narrador impreciso y detallista, que inicia *La ciudad ausente*, observa –por ejemplo– desde alguien que está o estuvo en el bar “Los 36 billares”, y va contando lo que dicen o piensan los personajes del bar (“decía Renzi”, “pensó Junior”) mientras modifica, como una cámara en movimiento, el grado de cercanía respecto de aquellos desde los que focaliza.⁷⁴ Ese derivar de la voz narrativa de uno en otro anula la posibilidad de reconocer si la “primera” está fuera del mundo narrado (tal como lo parece) o es un narrador más entre los que prestan su voz para narrar lo que ya ha narrado otro. Se trata entonces de un dispositivo narrante que conmociona la seguridad del lector cada vez que se esmera en mostrar que no era él el que estaba narrando sino un personaje, una grabación, una máquina... La primera pista de ese dispositivo se tematiza en el diálogo que ocurre en el bar entre Junior y Renzi, al momento de relatar la historia de los padres de ambos (uno escuchaba las emisiones de onda corta de la BBC de Londres; el otro, –asincrónicamente– las cintas grabadas del Perón exiliado en Madrid):

¿O no?, dijo Renzi, y miró sonriendo a Junior (...) Porque nosotros escuchábamos las cintas cuando ya los hechos eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar. Me acuerdo de eso, dijo Renzi, cada vez que me hablan de las grabaciones de la máquina. Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere. [LCA, 1992: 12]

Cada historia sucede en su propia temporalidad y/o es narrada desde la memoria de otro: “El texto moviliza y corroe (...) los sistemas de referencia, subjuntiviza el modo real e instala el espacio de los posibles sistemas narrativos.” (Berg, en Fornet, 2000:77.) Habíamos visto que en otro Aleph u otro museo, el de la casa de Carola Lugo,⁷⁵ ella entrega a Junior el mapa que lo

⁷⁴ Focaliza con el Monito, mientras el Monito se acerca a la mesa y se va... Se trata de un fragmento que honra al narrador de “Los asesinos” de Hemingway, introduciendo la mirada y las voces inaugurales del policial negro norteamericano. Respecto de este episodio, el procedimiento narrativo que observa una enunciación propia de una cámara de cine es asumido y transpuesto por las figuras gráficas de Scafati en la historieta, como se verá.

⁷⁵ “En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un calidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carahue. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es

llevaría hasta Russo y, también, *algo* que le hace oír/ver la historia de “La isla” (no sabemos qué: ¿un escrito, una grabación, una réplica del mundo en miniatura...?). Cualquiera sea el soporte, el objeto es transitado como uno de los trozos del Mapa de Imperio de Borges ([1960] 1974: 847)-. Vale decir que el “mapa” o el “relato” vivo que ella le entrega, lo lleva a ambas islas. En la del Tigre, Russo le dice: “No queda nada, nada de nada, solo nosotros, para resistir, mi madre y yo, ésta isla y la máquina de Macedonio. Hace quince años de la caída del muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina.” (“En la orilla”, *LCA*, 1992:153). Vale decir, ¿un Delta del Paraná de 2004?⁷⁶ Y/o la nada. Nada de nada:⁷⁷ pero están Russo y su madre. Es posible pensar que Russo está siendo narrado por la Máquina (por eso Ella es allí, también, su madre: la que genera figuras al final de la novela). Y por eso Russo le dice a Junior:

Para desactivarla tendrían que destruir el mundo, anular esta conversación... (...) Ella produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, ésas son réplicas. Ésta conversación por ejemplo. Su visita al Majestic, (...) la muchacha en la cárcel. No hace falta que usted se vaya de la isla, esta historia puede terminar aquí. La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue allí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ése es el crimen. (...) Le voy a mostrar el Archivo y usted va a comprobar que el relato es infinito. (*LCA*, 1992: 163-164).

De nuevo las historias fluyen (todas, Junior incluido) en la memoria colectiva y se actualizan atravesando ese dispositivo de enunciación que es la Máquina misma. A partir de esa conversación es imposible saber, o no importa ya, si Junior vuelve efectivamente al Museo o si *vuelve* –sin moverse de la isla– en el relato de la máquina que lo narra. Cuando, en la última parte de la novela,

el ojo de la máquina. Veá, le dijo ella. En el círculo de luz vio el Museo y en el Museo vio la máquina sobre la tarima negra. Sabe lo que está pasando. Sí, dijo Junior, son réplicas. Eran réplicas, dijo ella, pero las han destruido.” (*LCA*, 1992:121-122). Como en “El Aleph”, Junior debe bajar una escalera y ser guiado para poder ver.

⁷⁶ En esta isla del Delta pasaron quince años desde la caída del muro de Berlín. En “La isla” (de Finnegans) conservan el *Finnegans Wake* trescientos años después de haber sido escrito. (Los datos de la temporalidad de cada historia fueron relevados por N. Bratosevich, 1997; Lidia Lidia Grotto, 2006; C. Estrade, 2006).

⁷⁷ En la nada, hay voces: como en la vieja y henchida Nada de Macedonio Fernández.

Junior se acerca la Máquina, el narrador desaparece: la máquina interpela o interrumpe y prevalece su monólogo hasta el final. El que parecía ser un narrador más o menos omnisciente (en las tres primeras partes de la novela) puede ser, ahora, la Máquina: no hay marcas de jerarquía ni de cesión de la palabra en ese encuentro/desencuentro entre la voz del narrador y el monólogo de la Máquina, sino una nueva interrupción. La Máquina de narrar (la memoria narrante) podría estar disparando toda la historia de Junior tal como Russo lo había insinuado:⁷⁸

Ahora dicen que la han desactivado, pero yo sé que es imposible. Ella es eterna y será eterna y vive en el presente. Para desactivarla tendrían que destruir el mundo, anular esta conversación y la conversación que sostienen quienes quieren destruirla. (Russo en: *LCA*, 1992:163)".

C. Estrade (2006) recupera varios de estos momentos (la desorientación de Junior cuando pasa entre una y otra microhistoria, su realidad "referencial" como periodista del diario *El Mundo*, el soliloquio de la Máquina y las últimas afirmaciones de Russo) para reafirmar su tesis:

La lectura del soliloquio final de Elena consolida nuestra tesis que sostiene que *La ciudad ausente* es escrita por la Máquina. Sus recuerdos y sus sueños son relatos que se agregan y que construyen la novela. Las siguientes páginas contienen los rastros de todas las escenas, de todas las anécdotas, de todas las versiones leídas, produciendo un efecto de absorción de toda la novela. (C. Estrade, 2006: 346. Traducción *ad hoc*.)⁷⁹

A su vez, Stephen Stevensen (el de primera historia de la Máquina de *LCA* y también el de "Un encuentro en Saint-Nazaire", 1989 y subsiguientes versiones) es un "inventor clandestino de mundos", "ha dedicado parte de su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo" y "todas las lenguas

⁷⁸ Han dado cuenta de esta posibilidad, entre otros críticos, E. Berg (en: Fornet, 2000), J. Fornet (2007), E. Vinelli (2007).

⁷⁹ "La lecture du soliloque final de la consciente d'Elena consolide notre thèse qui soutient que *La ciudad ausente* est écrite par la Machine. Ses souvenirs et ses rêves sont des récits qui s'agrègent et qui construisent le roman. Les dernières pages contiennent des traces de toutes les scènes, de toutes les anecdotes, de toutes les versions lues, produisant un effet d'absorption de tout le roman." Tal afirmación se condice con su tesis acerca del objetivo de la Máquina de *LCA*: " L'objectif de la Machine de Macedonio de *La ciudad ausente* est d'inverser la relation de cause à effet qui s'établit entre la réalité et la fiction. Le Métalepticon est même l'expression du pouvoir de la fiction et porte un coup décisif à la subordination de la fiction au réel. » (Estrade, 2006: 349). Ficción y realidad se interdeterminan.

eran su lengua materna" (LCA, 1995: 103 y 104). Los datos figuran en el primer relato de la Máquina: el lector lee *con* Junior las citas en primera persona de Stevensen, que es a su vez citado por otra primera persona... ¿del Piglia narrador-personaje de "Un encuentro..."? Se trata *casi* de la misma enunciación de "Un encuentro..." levemente distorsionada (Stevensen ha escrito *Los pájaros mecánicos*; título que coincide con el una parte de LCA de Piglia). Teresa Orecchia Havas (en Mesa Gancedo, 2006:104) observa cómo la relación entre novela y cuento incide en ambos relatos: la literatura trabaja con la duplicación, la repetición desviada, la sucesión de relatos que quiebran tanto las relaciones *adentro/afuera* cuanto la idea de origen.

La novela actualiza lo que sus personajes postulan: "No importa quién habla",⁸⁰ dice la Máquina, indiferente a la noción de fuente narrativa o de autor entendido como origen de lo narrado (Agamben, 2005: 81). La máquina cuenta historias de otros desde el idiolecto de los otros,⁸¹ de modo que su propia voz no es reconocible; recién cuando asoma, en el último monólogo, se ve que vive de las voces ajenas: su "¿Y yo? Yo soy la que cuenta" será, por momentos, el *yo* de Hipólita (R. Arlt), de Amalia (J. Mármol), de Molly (J. Joyce), de Temple Drake (W. Faulkner), de Evita Perón. Un *yo* de otra voz del que la máquina se apropia o un *yo* inmediatamente tercerizado por la que narra ("Soy, dijo, Ada Eva María Phalcon"), o un *yo* que pertenece al cuento de un archivo o un *yo* que asimila la otredad: "Yo soy ella" (LCA, 1992:173). No se trata de un *yo* singular, único o definitivo. Esta Máquina de Macedonio y la Mujer-Máquina de Nolan, ambas, dicen *yo*: un *yo* indistinguible, un *yo* que reenvía a la otra máquina, a

⁸⁰ "No importa quién habla": lo dice la mujer-máquina en LCA (1992:174) -y antes Foucault, citando a Beckett, y también Agamben, leyendo a Foucault-. Y también lo dice Piglia-personaje, mientras cuenta lo que le había narrado Steve Ratliff: "¿Lo dijo Steve? Pudo haberlo dicho. No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo." (Piglia, 1998: 65). La extensión del postulado beckettiano modifica fuertemente tanto dicho postulado cuanto la poética del Piglia de los noventa y su posición como escritor, aunque consideramos que esa reubicación ya era una práctica habitual en su producción textual, especialmente en *Respiración...* Con ello lo que han dado en llamar *plagio*, *robo*, *hurto*, etc., se revierte en la constitución y asunción de una poética de apropiaciones -propia a su vez de la posmodernidad- por la que la voz novelística habla *en, con, a través* del lenguaje de los otros.

⁸¹ Idiolecto: "Código privado e individual del parlante" o de su obra. (U. Eco, 1981:166-167).

otras mujeres, a otros hombres, a los otros; un yo que es/fue/será de los otros: la Máquina es la depositaria del *yo* del lenguaje.

En ese aspecto, el relato migra y al migrar es apropiado, rumiado, experimentado por el que irá a narrarlo, alguien-algo que no hace más que decir "yo" para que ese *yo*, una vez dicho, ya no le pertenezca, se vuelva ajeno, de otro, del que lo oye. "Incapaz de considerar mi propio enigma, digo: no es su propio yo el que cuenta, sino su Musa, su canto universal." (LCA, 1992:138.) Asimismo, y antes del monólogo de fin de novela, también las historias que se le atribuyen a la máquina le llegan al lector mediadas por la voz de un testigo o de alguien que las oyó de otro y las escribió o grabó. Se trata de sucesivas "versiones" que pueden volver a ser narradas por otras voces y presentar, cada vez, desvíos y variaciones. El narrador/a es el que *puede contar* lo que contó o dijo otro, más allá de que sea un narrador compulsivo, obligado, alienado como lo es la máquina misma.

2.2.4. *Ficción especulativa, novela policial, novela política, novela paranoica, novela-pasión, novela-museo de la memoria*

Los géneros discursivos que convergen en esta novela son estrategias de legibilidad, que a su vez son desviadas y/o traicionadas respecto de las expectativas que generan.

Novela crítica (...), *La ciudad ausente* es también una novela que se sitúan en las antípodas de cualquier teoría de los géneros: ya que sin ser una novela realista, explora zonas de la realidad; sin ser una novela fantástica, incorpora múltiples elementos del género; sin ser una novela policial, nos introduce en el relato de una investigación; sin ser un texto crítico, indaga en torno a autores y formas; sin ser un libro de cuentos, es una novela que contiene múltiples relatos independientes, aunque orgánicamente dispuestos. (M. Molina [1992], en Fomet: 2000:270)

Esa conjunción de géneros que menciona Molina ha dado lugar a una serie de estudios que se aproximan a *La ciudad ausente* desde la óptica de un género tomado como clave de lectura, y no como categoría definitiva. Por cierto, las lecturas no se detienen en un tópico, pues todos se entrecruzan y contaminan.

El lugar de cruce siempre es la Máquina –la novela, la literatura misma– entendida como un objeto construido que responde, por lo menos, a tres motivaciones –una sentimental, una literaria, una política–: la de reproducir o perpetuar a Elena, la de traducir/crear historias y la de resistir a los experimentos y mentiras del Estado (Fornet, en: Mesa Gancedo, 2006:150).

En cuanto *máquina construida* la preceden diversos linajes: por un lado, el de la ciencia ficción, el relato fantástico y sus precedentes góticos, y su común afición por superar la muerte, ligada a la impronta Eros-Tanatos y también a la utopía de dominio que acusa el desarrollo tecnológico en sus exponentes literarios.

La ciencia-ficción y la literatura fantástica siempre han sido máquinas transgresoras o subversivas.⁸² Nicolás Bratosevich (1997) se ocupa de esa tradición: *La Eva futura* de Auguste Villers de L'Isle-Adam (1886) es convocada por *La ciudad ausente*,⁸³ pero también las ocurrencias cinematográficas propias de esta línea: *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Dr. Mabuse* (1922) y *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1919). Así también la máquina-androide en lo que va de Philip Dick a *Blade Runner* de Ridley Scott (1982). En la tradición local, la novela conmemora y extrema *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940):⁸⁴ la Máquina de Piglia, devenida de la poética de Macedonio,

⁸² V. Rosemary Jackson: "El modo fantástico", en: *Fantasy: Literatura y subversión*. Bs. As., Catálogos, 1986.

⁸³ La Máquina dice ser "la Eva futura", la de Villers..., pero también Evita Duarte, una máquina política y eterna.

El film de Lang porta la relación, señalada por Huyssen (2006:131), entre la novela *L'Eve future* de L'Isle Adam (1886) y la escritura de la novela *Metropolis* por parte de Thea von Harbou (1926), sobre la que Lang y Harbou hicieron el guión del film (1927). En esta tradición, Huyssen ha observado que en el período del cambio del siglo dieciocho al diecinueve, en literatura, el androide –masculino o femenino del dieciocho– deja de ser visto como un testimonio genial de la invención mecánica y pasa a ser una mujer-máquina, una pesadilla, una amenaza para la vida humana. En ello Huyssen ve un complejo proceso de proyección y desplazamiento del temor masculino por la tecnología: por el poder de las máquinas y por la sexualidad femenina (la otredad).

⁸⁴ Entre la isla de *La invención de Morel* y "La isla" de *La ciudad ausente* (Bioy/Piglia), islas a las que sigue llegando el viajero perdido de T. Moro, Mónica Bueno (2007) ha trazado una línea que demarca la concreción de ficciones que operan como mundos alternativos.

En "La isla" se narra la historia de Jim Nolan, que construye un grabador y programa conversaciones con una mujer artificial –Anna Livia Plurabelle– que, se sugiere, llega a amarlo. El episodio evoca a su predecesora: *La invención...* en la que el protagonista entrega su vida a la máquina filmadora por una posibilidad futura y fantasmática de encuentro amoroso en y entre las imágenes proyectadas. A su vez, Anna Livia es una versión de la Mujer-máquina y es el

no necesita justificación técnico-realista para su funcionamiento ni queda a la espera de avances técnicos.⁸⁵ La máquina de Bioy reproduce imágenes o fantasmas; la de Piglia transmite la experiencia ajena del narrador anónimo (E. Berg, 1996). Pero en ambas novelas, se recurre a la ficción especulativa en función de una historia de amor: ambas novelas devienen “inventos de pasión”.

La ciudad ausente cruza esa línea de la ficción especulativa con la de la mujer-musa, la mujer-amada ausente, la mujer perdida (Elena o la Eterna, *Beatrice*, Beatriz Viterbo, la misma Faustine...): nuestra Mujer-máquina es concebida desde una motivación amorosa y es el resultado de los deseos sublimados de su creador masculino. Macedonio es aquí el inventor de la máquina de narrar lo ausente: la amada ausente y, con ella, la ciudad ausente.

En tanto narradora, la Máquina ha sido vinculada, por Piglia y por la mayoría de los críticos, con la tradición de Sherezade, la mujer narradora en espacios privados, portadora de la lengua y la memoria cultural; pero también la narración como práctica resistente al exceso de poder del Estado androcéntrico encarnado en la figura del Sultán. Ambas líneas derivan en la consideración política de la novela: el relato memorioso de la Máquina de *LCA*, que habla desde un yo no unívoco, puede ser entendido como resistencia a las prácticas institucionales de una sociedad panóptica que ha refinado el proceder tecnológico del siglo XIX (Foucault, 1975). En la novela: el terror de Estado, la clínica de Arana, el estado de vigilancia y de control, también propio del neocapitalismo, contra todo hecho y relato social que escapen a su dominio. Francine Masiello (en Rodríguez Pérsico, 2004:147-160) lee *La ciudad ausente* como una novela desde la que es posible dar cuenta del proyecto artístico de

canto de las lavanderas del *Finnegans*; indistinguible de la Mujer-máquina, es su canto el que persiste sobre el final de la novela *LCA*.

⁸⁵ En la serie rioplatense de los años cuarenta y cincuenta, cae la necesidad de la *fanta-ciencia* ficción (asociada al realismo) de justificar la irrupción de lo fantástico, lo diferente, lo inexplicable, lo no convencional o lo maquínico con explicaciones técnicas o con la creación de un verosímil científico: J. L. Borges, S. Ocampo, J. Bianco, Felisberto Hernández, entre otros. De allí la crítica de J. Cortázar a la justificación técnica que diseña el autor de *La invención de Morel* respecto del funcionamiento de la máquina que rige la vida de la isla y de la aspiración (*waltdisneysca*) en el progreso científico que logre otorgar vida a las imágenes filmadas.

Piglia, en una línea estética crítica del neoliberalismo, al proponer un desplazamiento hacia lo estético, la lengua, la memoria de los otros.

Los estudios críticos sobre el género policial en *La ciudad ausente* son de diferente índole. En todos los casos recuperan la tradición en la que Piglia se inscribe: el policial y la no ficción norteamericana y local (R. Walsh); de modo que los rasgos de lo policial –asociados a la investigación de Junior– también se deslizan hacia lo político: la investigación de Junior se centra en la recuperación de los relatos de la máquina que circulan por la ciudad, una ciudad vigilada o panóptica en la que se desarrolla la idea de complot y de relato paranoico (se ha anticipado ya la lectura de J. Panesi): el crimen, en esta novela, es también la serie de crímenes sociohistóricos perpetrados por el Estado, de modo que han sido vinculados con la línea de la no ficción walshiana: “esa misma máquina recupera la memoria colectiva que intenta ser borrada o desacreditada por la maquinaria del Estado” (Fornet, 2007: 155 y ss. Y Alí, 2006).⁸⁶

El poder político es siempre criminal –dijo Fujita– El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telepata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. (...) Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de la versiones falsas. Existe una cierta relación entre la facultad telepática –dijo de pronto–, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes... (LCA, 1992:66)

La búsqueda de Junior –observa Fornet– permite que salga a la superficie “la otra novela”: la de los microrelatos. Una serie de esos relatos –en especial los que Fuyita entrega a Junior– que atraviesan la historia de la represión de los setenta (pero también otros crímenes sociales de diferentes momentos históricos: aquellos perpetrados contra los indígenas, contra los obreros anarquistas): así, “La grabación”, que es narrada por un testigo que ha visto los

⁸⁶ “El deseo de narrar más explícitamente el horror de la dictadura militar como pesadilla en *La ciudad ausente* establece un diálogo con la poética de Rodolfo Walsh, e impulsa el intertexto con su escritura, para transgredir un género literario anquilosado y convertirlo en un laboratorio en el que sea posible expresar la Memoria. / La forma del relato testimonial le sirve para plasmar la poética de la literatura fáctica (...) articulando la ex-presión de lo real en un “mapa” que representa la memoria colectiva.” (Alí, 2006: 523-556.)

infinitos pozos llenos de cadáveres, el *mapa del infierno*. Y “Los nudos blancos”, la historia de la clínica de Arana en la que se experimenta incluso con Elena Fernández –tal vez la máquina misma–, infiltrada en sus redes. Asociada a ese mundo de la represión y la resistencia, Julia Gandini, una arrepentida a la que le han inventado una historia personal, logra igualmente actuar como informante de Junior. En la clínica intervienen el cerebro de los “pacientes”: buscan desatar los nudos blancos de la memoria, en los que creen que coinciden los códigos genéticos y verbales,⁸⁷ y los que la fotógrafa Grete Müller había observado al ampliar las fotos del caparazón de las tortugas donde estaban grabados. Nudos que se abrieron en “La Isla” (de Finnegans), a donde migran los rebeldes de la historia.

En esta orientación que va de lo policial a lo político, C. Iglesia (2004: 106) se aproxima a la novela a través de las consideraciones de Chandler sobre el policial entendido como un género en la búsqueda de la verdad. En su lectura, “Junior es la conciencia del presente que se niega a esperar el relato de la historia: busca las causas de las ausencias”. La Mujer-Máquina es la novela que no puede parar de narrar la memoria ajena, y ese es el mayor descubrimiento de Junior: si algo no se puede detener es la actividad de la literatura a pesar de la realidad; la literatura como lugar de resistencia: una función política de la literatura.⁸⁸

⁸⁷ “En su investigación sobre el legado de la máquina, Junior da con uno de los cuentos intercalados fundamentales de la novela, la historia de los ‘Los nudos blancos’ (...) Se trata de la historia de la clínica del Dr. Arana, de inserción / reciclaje de memorias y programación de recuerdos al servicio de la contrainteligencia estatal. (El Dr. Arana se inserta en la tradición de Arocena, el censor e interceptador de cartas de *Respiración artificial*: paranoica voluntad de verdad, desciframiento minucioso de lenguajes secretos con vistas al control social.) La clínica del Dr. Arana toma posesión de los ‘nudos blancos’, zonas condensadas que definen la ‘gramática de la experiencia’, un conjunto vacío de formas, fragmentos y ruinas alegóricas que operan como código lingüístico y genético. La clínica es una ciudad distópica en que cada vez que alguien se mira en el espejo, ve la cara de otro. El sistema de espejos sugiere un panopticon telemático, en que la persona es ‘metida en una memoria ajena, obligada a vivir como si fuera otra’ (LCA, 89-90). (I. Avelar, 2000:77 y ss.)

⁸⁸ Su conclusión aproxima, decididamente, LCA a “La loca y el relato del crimen” (Piglia, 1975): cuento policial en el que una loca que no puede parar de narrar que el Estado (la institución policial, en ese cuento; el Estado represivo, en la novela) ha cometido un crimen: el periodista, que en este caso es Renzi, descifra su obsesivo discurso; pero Renzi es censurado por la institución periodística (del mismo diario, *El Mundo*) y a su vez el diario está condicionado por la instituciones estatales (no puede enemistarse con ellas: el criminal es un policía), y Renzi escribe el cuento que acaba de leer el lector: de nuevo la literatura como resistencia, como la

Si hay otros crímenes ligados a la construcción la Máquina, los hay en razón de los efectos no previstos por sus constructores: por un lado, *el crimen* es el sufrimiento de esa Mujer-máquina que ha quedado eternizada en el lugar de la pérdida, de la memoria de su amado ausente (Macedonio) y de la memoria social que la aliena.⁸⁹ Por otro, en la medida en que ella cifra la memoria social y genera una red de relatos que circulan clandestinamente, la novela avanza bajo la amenaza de un *crimen prospectivo* (Vinelli, 2007): la amenaza de desactivación de la Máquina por parte del Estado, una amenaza a la sociedad y la cultura, ya que destruiría el mundo. Se trata de una mística de la narración: la narración es imparable; mientras haya mundo, por decirlo así, nada ni nadie podrá ocultarse o estar exento de ser narrado por las voces del relato.

Respiración artificial (1980) y *La ciudad ausente* (1992) fueron reconocidas como las novelas de la dictadura y la posdictadura (I. Avelar, 2000, J. J. Saer 2005, E. Berg 2006, entre otros muchos).⁹⁰ Entrar en las historias de la Máquina es cursar la dictadura (Julia Gandini y Junior son requisados en la habitación del hotel con un tipo de interrogatorio y armamento militar-policial; la ciudad está vigilada con las cámaras que, en ese entonces, pesaban sobre los caminantes) y la posdictadura neocapitalista de los noventa (las cámaras en las

única capaz de decir la verdad. Lo que no puede la loca, que narra el horror enredada o perdida en su discurrir, lo puede la literatura: una función política del relato literario.

⁸⁹ Reiteramos la cita: "Sólo ella sigue allí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ése es el crimen." (Dice Russo en *LCA*, 1992:163-164).

⁹⁰ "Es posible considerar el libro [*Respiración...*], en el contexto en que fue escrito y publicado por primera vez, como un acto de resistencia a la censura y al terrorismo de Estado, y en ese sentido, la entusiasta (y numerosa) acogida que le dieron sus lectores revela el carácter puntual de la cita de toda una generación con *Respiración Artificial*. La cultura argentina lo recibió con la misma urgencia y el mismo reconocimiento con que el que se está ahogando recibe el primer soplo de aire puro cuando sale a superficie." (Juan José Saer, en Carrión, 2008: 159).

Respiración... calca el mutismo de sus lectores locales frente a las desapariciones de la época militar: la mayoría de sus críticos ha hecho hincapié en que esta publicación fue leída como un acto de resistencia. Dice, al respecto, E. Berg: "Dentro del horizonte de clausura propio de los ochenta, Piglia buscó, con *Respiración Artificial*, los modos de producir fisuras y "ajusticiar" el pasado [y el presente desde el presente, en 1980] en el momento en que no era posible *decir*. En fragmentos dispersos y fracturados es posible leer la historia argentina, la genealogía de la violencia y del horror que signaron los años duros de la última dictadura militar. Verdaderas "constelaciones" de sentido se van diseminando a lo largo del plexo textual y permiten nombrar aquello que el texto evita: toda alusión directa a lo real histórico contemporáneo..." (Berg, 2006: 72).

Vale decir que *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* han sido vinculadas con la indagación -situada por la Escuela de Frankfurt- acerca de la cuestión de cómo escribir durante y después de la dictadura (o *Cómo escribir el horror*).

fachadas que proyectaban la figuras del caminante en las pantallas de TV de los centros comerciales). Idelber Avelar se aproxima a *La ciudad ausente* en el marco de un estudio sobre una serie de textos novelísticos posdictatoriales. Su indagación se vincula con "el problema del estatuto de la escritura literaria en la época de la decadencia definitiva de su relación con la experiencia." (Avelar 2000:192). Para Avelar, el argumento de la novela se difumina en una infinidad de historias que pueden leerse como un tratado del luto en tiempos posdictatoriales, entre los que la novela de Piglia lleva la idea de la experiencia más allá de la subjetividad: desplaza la imposibilidad del duelo amoroso de Macedonio (el *no olvido de amor*) hacia la posibilidad de duelo social; esto es, no perder la memoria colectiva. Para Avelar, *La ciudad ausente* da cuenta del momento de su publicación: se desarrolla en un mundo sin memoria –de extirpación/sustitución de la memoria, los años noventa–,⁹¹ y el trabajo de duelo posdictatorial dependerá de la supervivencia de la narración como portadora de relatos sociales que actualicen la memoria de la experiencia.

La figura tutelar de Macedonio Fernández –en la novela y en la memoria de la Máquina–, el que vuelve Eterna a la amada, el memorioso por excelencia, es el que presta su poética como antídoto a la artificiosa cultura del olvido: el relato como resistencia y restitución de la memoria.⁹² Una *novela de la memoria* que condensa un aspecto de la narrativa de Piglia: "la creencia de que las narraciones atesoran la memoria colectiva, histórica y cultural", en términos de Rodríguez Pérsico (en Fonet: 2000: 46).

⁹¹ A la desapariciones de los setenta (*Respiración artificial*, pero a también los vestigios de esas desapariciones en "La grabación" de LCA) se suma la impunidad del "olvido" de los noventa: "Menos de dos años antes de aparecer *La ciudad ausente*, en diciembre de 1990, el presidente Carlos Saúl Menem había indultado a los principales responsables de la represión política en su país. Ese indulto era la culminación de un proceso comenzado con el fin mismo de la dictadura: la instauración del perdón sobre la base del olvido, la idea de que la reconciliación nacional sólo sería posible si se extirpaba de la memoria el horror vivido, si se compartían las culpas y se diluían la responsabilidades." (Fonet, 2007: 155-156).

⁹² Piglia construye una teoría del olvido postdictatorial. El papel de la ficción sería, entonces, para Piglia, recuperar la narrabilidad que pudiera reconstituir, restituir la memoria: la posibilidad de contar historias podría restaurar la memoria porque la experiencia puede volverse apócrifa, es decir, ser relatada con nombres falsos, como si perteneciera a otro. (...) *La ciudad ausente* diseña una utopía de naturaleza *mnem-restitutiva*. (Avelar, 2000:14)

En este sentido, se hace posible afirmar que la Máquina conforma la serie de mujeres locas que pueblan el universo narrativo de Piglia: no pueden parar de narrar o “cantar”. El relato o el canto excesivo de las mujeres que, a riesgo de ser deslegitimadas (*tachadas de locas*), hace oír las voces de los vencidos de la historia.⁹³

2.2.5. *Literatura y política: traducción equívoca y narración*

i. *La traducción equívoca*

Sergio Waisman (en Rodríguez Pérsico, 2004: 55-64), traductor al inglés de *LCA*, aproxima su propio hacer al de la poética de esta novela: hubo de traducir una traducción o “un tipo de traducción” de textos atiborrados de citas, referencias y atribuciones a otros autores, que eran a su vez originales. Esa situación se le vuelve particularmente reveladora respecto de algunos aspectos de la poética de Piglia, en especial los vinculados con la función renovadora de la traducción en la fundación y desarrollo de la literatura argentina. Define entonces lo que da en llamar “traducción equívoca”:

La traducción que, a modo de una reescritura libre, utiliza las distancias entre el texto ‘original’ y el texto ‘meta’ para introducir importantes variantes que distorsionan el texto, sin dejar, paradójicamente, de reproducir los elementos esenciales a éste. (Waisman, 2004: 58 n.4)

En la definición de Waisman, el principio que vincula la reformulación con la traducción y la transposición está cifrado tanto en la “distancia” (en la que juegan también las diferentes sustancias, expresiones, materias; en definitiva: diferentes discursos) cuanto en la introducción de “variantes” propias de toda reproducción. Waisman considera que la primera historia de la Máquina

⁹³ “En relación a la tradición de los vencidos, yo digo: la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. Hay un relato que va por abajo, que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados y vencidos por el Estado. La narración tiene ahí un sentido fantástico: el relato de las Madres de Plaza de Mayo en 1977, por ejemplo, contrapuesto a la versión estatal, una forma extrema de usar el lenguaje, que no tiene que ver con la construcción fija, digamos así, de la historia como escritura de los acontecimientos. La locura, ¿no?, es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción. Ellas eran las locas de Plaza de Mayo porque lo decían todo.” (R. Piglia, en: Díaz-Quñones, A.; P. Firbas ét. al., 1998:21).

desempeña un papel fundacional (la transformación de la historia de William Wilson en la de Stephen Stevensen, que denomina “doble duplicidad”) y que, en *LCA* y en la poética de Piglia, la traducción –entendida como reconstrucción de una comunidad perdida– funciona como una metáfora perfecta del proceso de restablecimiento de la memoria en momentos posteriores a la dictadura: “La traducción equívoca es la manera de recrearla, en presencia de un discurso oficial que intenta interrumpir ese proceso”. (Waisman, 2004: 62-3.)

Para Waisman, la “traducción equívoca” –que supone irreverencia, desplazamiento, falsificación, robo, entendidos estos como procedimientos, a los que vincula con las poéticas de Borges y Arlt-⁹⁴ está en la base de la argumentación utilizada por Piglia para legitimar la tradición literaria rioplatense. Luego vincula esta concepción de la traducción con la de Derrida: todos “somos máquinas de traducir hablando solos en las tinieblas” (Waisman, 2004: 62). Todos participan/mos de la actividad traductora en la necesaria e imposible tarea de reconstruir la Torre de Babel. Frente a esta imposibilidad, Waisman articula la posición afirmativa del final de la novela *LCA* (el “sí” final de la Máquina de narrar con el “sí” final del monólogo de Molly Bloom, en el *Ulises*) para desarrollar la idea de resistencia: el sí es la disposición a continuar, más allá de la adversidad: el “sí” preserva del aislamiento y de la pérdida absoluta de los fragmentos del pasado.

En esta línea, el microrelato “La isla” cifra una teoría de la traducción, que I. Avelar (2000) recompone desde la teoría de Benjamin: poblada de perseguidos y exiliados políticos, la isla es “la imagen fantasmática de una polis joyceana” (Avelar, 2000:103) en la que las lenguas se suceden y metamorfosean, ya no con el paso de las épocas sino de los días. Los isleños comprenden la nueva lengua de modo natural o instantáneo, pero olvidan la anterior y, con ella, pierden la experiencia que la lengua conforma, ya que en la isla “uno olvida siempre la lengua en que ha fijado los recuerdos” (*LCA*, 1992:124). Una isla en la que las obras literarias mueren con las lenguas en las que han sido escritas, salvo las

⁹⁴ Se trata una idea despojada de los usos del “plagio” o la “copia” en los que predominaba la actitud reverencial al primer texto, usos en los que persistía el supuesto dicotómico centro-periferia, norte-sur.

melodías y el *Finnegans Wake*, que sobrevive en todos los idiomas, legible, transparente.

Se trata de una isla utópica /distópica (I. Avelar): una isla en la que es imposible estabilizar el lenguaje: nadie puede diseñar un sistema semiótico que mantenga los mismos elementos con el mismo significado a lo largo del tiempo, de modo que es imposible componer un diccionario bilingüe que permita comparar las lenguas entre sí: "La traducción es imposible, porque sólo el uso define el sentido y en la isla conocen siempre una lengua por vez" (LCA, 1992:130-1). Los isleños añoran lo que se ha borrado: los ecos de la *reine Sprache* ("la lengua era un llano por el que se podía andar sin sorpresa" [LCA 1992:134]), de la que todas las lenguas particulares serían un testimonio imperfecto. Ante el hecho visible de intraducibilidad, la isla sumerge a sus habitantes en la inmanencia de un fragmento siempre diferente de la vasija rota de la *lengua pura* (Avelar, 2000:103: n. 170), entendida como única patria posible: "la lengua que todos hablaban en el momento de nacer" (LCA, 1992:129). Grabadas en las paredes sobreviven algunas palabras antiguas como los "nudos blancos" recobrados por Elena para la Máquina de narrar. Sólo un habitante sabe/supo dos idiomas al mismo tiempo: Bob Mulligan, cuyos relatos son incomprensibles a los isleños que percibían su habla como esquizofrénica. Como único bilingüe, este personaje representa la posibilidad utópica de la traducción; pero ante la incomprensión de los isleños, Mulligan se ha callado. Es el traductor que sabe demasiado como para seguir intentando traducir: un traductor en duelo por una tarea fracasada. En su estudio, Avelar señala que la condición del traductor es, en la isla, delimitada por dos fenómenos simétricos y opuestos: por el estatuto del *Finnegans Wake* como colapso de toda traducción, y por la sucesión de las diferentes lenguas, entendidas como fragmentos de una vasija rota. Los habitantes sueñan con la *reine Sprache*, la pura lengua que recompondría la vasija y que se ha conocido en la isla, al menos mítica y retrospectivamente, como un tiempo en el que "el árbol del bien y del mal" era el árbol del lenguaje (LCA, 1992:134). Comer la manzana otorga el habla: es la imagen de la inauguración de la palabra humana. Pero

Adán y Eva empiezan a hablar y pierden el *nombre* –en tanto esencia de la cosa– y se resignan a la exterioridad y extranjería del signo. Lo que ha sido borrado de la isla es, entonces, el *nombre*, en todo lo que lo opone al *signo* vehicular e instrumental. El imperativo de traducir surge como un intento de recapturar el eco del nombre, de la lengua pura enterrada bajo signos desgastados por el uso (Avelar, 2000:106).

ii. De “William Wilson” a “Stephen Stevensen”

El centro de la novela es la Mujer-máquina: una *máquina narrativa* y una *poética* que funcionan como reconocimiento de la máquina macedoniana⁹⁵ y como matriz narrativa respecto de sus efectos (como se ha visto en el punto 2). Así que, en un movimiento simultáneo, aquélla (la Eterna, la de *Museo...*) ha modelado a ésta (a Elena, la de *La ciudad...*) y, a su vez, esta novela instituye a aquélla como inaugural respecto, por lo menos, de una serie de la que el primer deudor es J. L. Borges (“Se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio...”. *LCA*, 1992:153).⁹⁶

⁹⁵ “Si se concibe el texto como una máquina que produce mundos ficcionales, el *Museo de la Novela...* funciona como una máquina de producción de máquinas, en la que todos los procesos de escritura aparecen no en progresión sino “amasijados”. En ella, el múltiple sujeto de la enunciación -lugar de construcción del universo ficcional- se “estancia” en sus propios enunciados hasta que el decir borra al yo, y lo conceptual se autoasume como arte. / Una máquina que se deleita en ser anunciada, postergada, en existir sin realizarse, en decretar la prescripción de las fórmulas que anteceden a su propia escritura y en la previsión de la diferencia: exponer la antipreceptiva de un universo de ficción sin referente: la colonización del territorio real, la desterritorialización del referente.” (Vinelli, E. “Máquina”, en Piglia R. [Ed.] 2000.)

⁹⁶ El hecho de que la novela sitúe a la Máquina de Macedonio como autora de *lo mejor* de Borges es, por un lado, un acto provocativo de Piglia, que podría leerse desde la misma teoría Borges respecto de la lectura irreverente del canon europeo que practicaron los escritores rioplatenses (incluidos él mismo y Macedonio) y/o como crítica al ejercicio del “poder” de Borges en el campo cultural, y/o como defensa al maltratado Marechal. Por otro lado, es también una actualización de un incidente biográfico de 1928: cuando Borges fue acusado de plagiar a Macedonio, hecho que distanció brevemente a Borges y Macedonio entre sí, y que Macedonio minimizó en su momento (un tipo de incidente que se actualiza de manera ritual en el campo literario entre diferentes figuras). Esta operación irreverente es claramente “productiva”: también Borges puede ser reescrito con irreverencia. Todos los escritores de hoy podrían replicar, con o como lo hizo Borges en alusión al acusador: “El escritor –llamémosle así– Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro.” (J. L. Borges, 1974: 857.)

Como ha sugerido Waisman respecto de *LCA*, para ser una *máquina narrativa* se precisa ser y haber sido una *máquina de traducir*. Y no solamente una máquina de traducir "lenguas extranjeras" (cualquier idiolecto puede ser oído como extranjero): basta con intentar reconocer la historia propia contada por otro para que suene extraña o extranjera; basta con que se olvide el sentido de una palabra propia para que retorne como palabra extranjera.⁹⁷ Pero esta cuestión es aporética: la otra faz del mismo dilema es que no hay lenguaje extranjero que no haya sido, antes, propio, o bien que no guarde memoria de una lengua anterior (así en "La isla" de *LCA*; en "Encuentro en Saint-Nazaire"; en la Babel de Benjamin-Derrida).⁹⁸

El *modus operandi* de Lazlo Malamud⁹⁹ es homologado por Renzi al proceder de la máquina:

⁹⁷ Cada hablante en particular puede ser oído como el Kafka de Deleuze y Guattari (1975), incluso en el caso extremo de la audición o lectura del discurso propio.

⁹⁸ El inicio de "La isla" alude a los desarrollos teóricos de Benjamin: "Habrá tantas traducciones como lenguajes, por haber caído el hombre del estado paradisíaco en el que sólo se conocía un único lenguaje" (W. Benjamin, 1991:59). Esta idea ilumina el anhelo del traductor; pero la imposibilidad y el anhelo de los isleños puede ser visto también a la luz del diálogo que, con "La tarea de la traducción" (Benjamin, 1923), entabla J. Derrida (1985) en "Las torres de Babel" (1987: 35-68), y con los estudios de Derrida (1987) sobre Joyce. En relación con la idea de deconstrucción, afirma Idoia Quintana Dominguez (2008): "El espacio abismal que la traducción, como proceso de traslación, deberá atravesar y, cuyo resultado, de ningún modo podrá ser el de una identidad entre dos obras, sino más bien la puesta en marcha de un mecanismo de invención implícito en toda repetición"

Respecto de la memoria que guardan las lenguas de una anterior, en los textos de Piglia se dice: "No hay traducción, no hace falta traducir porque existe un solo lenguaje secreto (biológico), del que los demás son sólo variantes. Imposible por lo tanto imaginar un diccionario que establezca las equivalencias entre palabras extranjeras, porque no existen las palabras extranjeras, sólo existen los sentidos olvidados de una lengua personal." ("Encuentro en Saint-Nazaire", 1998: 91-92.)

"Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. Los antepasados hablan de una época donde las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. [En la isla] Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba hasta convertirse en este río donde están todos los cauces..." ("La isla", *LCA* 1992:124)

"El lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (...). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua pero olvidan la anterior (...) Pasan de una a otra pero no las pueden concebir como idiomas distintos sino como etapas sucesivas de una lengua única." ("La isla", *LCA* 1992:126)

⁹⁹ L. Malamud es el profesor de literatura de Budapest exiliado en Berisso, traductor al húngaro del *Martín Fierro*, que solo puede hablar el español con el vocabulario del poema que ha memorizado.

Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (LCA, 1992:17)

El antecedente de la Máquina narrativa es la Máquina de traducir, cuya historia es narrada en las vitrinas del Museo que Junior recorre por primera vez:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. 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 irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. Más allá de las imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, habría dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa. Así es la vida. Macedonio tenía en ese momento cincuenta años (...). Pensaba perfeccionar el aparato (lo llamaba así) con la intención de entretener a los paisanos en los pueblos. Me parece un invento más divertido que la radio, decía, pero todavía es prematuro cantar victoria. Pedía discreción y se negaba a aceptar el apoyo del gobierno. Iba a dictar una conferencia en la universidad para explicar los alcances del invento (...) La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizás termine por construirles una trama común. Le parecía un invento muy útil, porque los viajeros que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo. El último que conocí, vivía en Coronel Vidal. Fue el que contó la historia del gaucho invisible, dijo Macedonio. La inventó él solo de la nada, y la fue perfeccionando (...). Una vez un primo me escribió para decirme que se la habían contado en España. La misma historia les pasaba a uno marineros de Tenerife. Y sin embargo, la había vivido don Sosa, un paisano... (LCA, 1992:43-45)

Se trata de una poética de la escritura en cuya constitución intervienen –por lo menos– tanto las teorías de Macedonio Fernández cuanto las de Walter Benjamin: alguien inventa una historia de la nada que anticipa todas las que siguen. De la nada (según Macedonio), es decir, de la experiencia (“la inventó él solo de la nada... la había vivido don Sosa”): los que narran desde la experiencia son, para Benjamin, los primeros narradores: los campesinos y los

marineros;¹⁰⁰ que en *LCA* se condensan en el paisano don Sosa y en los marineros de Tenerife (v. epígrafe inicial. Tema que retomaremos para cerrar este capítulo).¹⁰¹ La Máquina es la novela, la que *devora* las voces de los otros (se apropia y hace suya la experiencia de los que han narrado) y las *reproduce* con variaciones (la “traducción equívoca”, en términos de Waisman).¹⁰²

Esa “primera” historia de la Máquina condensa el pasaje de la traducción a la narración (de “William Wilson” a Stephen Stevensen”). Este tópico ha sido abordado por la crítica (desde Bratosevich, Fornet, específicamente Orecchia Havas hasta Estrade, que lo recupera en función del tema de su tesis, de modo que transitaremos algunos aspectos de su lectura).

¹⁰⁰ “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. (...) Entre ellos, por lo demás, hay dos grupos (...) Si se quiere hacer presentes a estos dos grupos en sus representantes arcaicos, uno está encarnado por el campesino sedentario y otro por el marino mercante. De hecho ambos modos de vida han producido en cierta medida sus propias estirpes de narradores”. (Benjamin, *El narrador*, 2008: 61)

“El más temprano indicio de un proceso en cuyo término está el ocaso de la narración es el advenimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto), es su dependencia del libro. (...) El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. (Id. 2008: 65)

¹⁰¹ V. “Introducción”. El párrafo de Macedonio Fernández (usado como epígrafe de esta tesis) se inicia con otra mención: “«Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho», oyó Dios que le decían y aun no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizás desde la vieja y hendida nada. Y comenzó.” (Macedonio Fernández, *Museo...* 1993: 8). Desde esta paradoja inicial, Macedonio enuncia una poética desafiante: antes de la creación y en la nada, había voces. Desde una lógica convencional, la advertencia estaba destinada a inmovilizar a su destinatario (a Dios): pues si *todo* ha sido hecho, nada más se podrá hacer. La lógica convencional abomina de las paradojas, porque ponen en cuestión nuestros presupuestos: incluso en la Nada, ya todo había sido escrito. El dios de Macedonio inventa un mundo a partir de la *nada* y se rebela a la advertencia. Este aspecto del primer párrafo del texto de Macedonio se amplía en el segundo, que inaugura otro modo de entender qué es la invención. Crear es reescribir (responder, reiterar, rechazar, refutar, ignorar, luchar, homenajear, derivar, desviar) lo que han o no han dicho y hecho otros. Esa convicción no le impide a Macedonio considerar que la invención es posible. La escritura literaria es un modo de hacer posible lo imposible. Cito: “Macedonio absolutiza la nada y le otorga densidad, ya que en su literatura la negatividad se torna productiva para transformar los inexistentes en posibles. (...) Si en “Prólogo a la eternidad” de *Museo...*, Dios se rebela frente a los que le anuncian la falsía de su gesto inaugural (“Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho [...]”), si Dios hace caso omiso de ese presupuesto que pone un acicate a la angustia del creador y, entonces, decide el comienzo de su obra, la Nada tendrá una fuerza corrosiva que subvierte las ficciones de origen único y apuesta a la invención renovada. (Mónica Bueno: “Nada”, en: Piglia (ed.), 2000: 67, ob. cit.)

¹⁰² Vale aquí reiterar la cita de E. Berg (2000:80), pues condensa la referencia a Benjamin: “La figura tradicional del narrador anónimo que comunica la experiencia ajena de boca en boca es reemplazada por una máquina tecnológica de enunciación.”

Mientras traduce, la Máquina realiza una actividad de transformación propia de la narración: traducir, reiterar y errar (en el sentido de desviarse) son operaciones que implican translación de uno a otro lado (lo dual o lo doble como indicio de lo múltiple). En la traducción siempre hay diferencia: un desvío, una distancia que corroe las nociones de identidad y literalidad. Para que haya traducción, habrá *el dos*:¹⁰³ habrá “una doble repetición”, como la que repugna al personaje William Wilson de Poe. Vale recordar que entre el nombre y el apellido de “William Wilson” hay un espejo *deformante* que condensa la historia de los replicantes. A su vez, el nombre del personaje de Poe es doblemente ficticio: se trata de un pseudónimo que oculta el nombre secreto del protagonista. Un “nombre ficticio” que oculta –por ausencia– otro nombre, y lo contiene tal vez en anagrama (el lector no podrá reconstruirlo: está y no está). Asimismo, habiendo sido de origen noble, Wilson (o el nombre original) ha sido duplicado al infinito hasta pertenecer a la plebe, cualquiera puede portarlo.¹⁰⁴ La Máquina ha sido “programada” con “William Wilson” y su propia serie de dobles repeticiones y secretos (el del nombre secreto, escatimado por William Wilson).

Para la Máquina de Macedonio, *traducir* implica *transformar* y presentar sus resultados a través narraciones (signos en la cinta de un teletipo que narra “Stephen Stevensen”: “manuscritos”,¹ en el decir de Junior; actividades que presuponen una capacidad de *abstraer* el tema del doble a partir de la historia original de Poe (la Máquina reconoce el núcleo fundante de la estructura temática).

¹⁰³ “¿Es posible la ficción de uno? ¿O tiene que haber dos?” (R. Piglia, 1988:50).

“La esencia de lo Uno está en lo Dos y la seguridad de la propia unidad sólo se obtiene en la prueba de la división.” (Alain Badiou [2005], 2009:189.)

¹⁰⁴ “Permitan que, por el momento, me presente como William Wilson. La página inmaculada que tengo ante mí no debe mancharse con mi verdadero nombre.” / “Pese a mi ascendencia noble, el mío era uno de esos apellidos comunes que, desde tiempos inmemoriales, parecen haber pasado a ser propiedad de la plebe. En este relato me he denominado William Wilson, nombre ficticio, pero no muy distinto del verdadero.” “El día de mi llegada, se presentó un segundo William Wilson en la academia, me indigné con él por llevar tal nombre y me disgusté doblemente con el apellido debido a que lo llevaba un extraño el cual sería motivo de una doble repetición.” (E. A. Poe, [1839], 1952:56.)

En esa actividad, y en la hipótesis de Junior, la máquina *se equivoca*. El *primer principio* es el *error*.¹⁰⁵ Traducción y transformación conllevan el error: un error de "reproducción", una diferencia, un desvío. Se trata de una forma de transformación y, en consecuencia, de apropiación e invención. Errar es dar lugar al pensamiento y la imaginación.¹⁰⁶ El error es una forma no intencional o accidental de desvío y una transgresión al modelo canonizado: es *salirse de la órbita de la mirada del gobernante* a la que alude Forster cuando habla de la trama.¹⁰⁷ En esta poética, "errar" es también resistir: escribir contra lo establecido. Si dictaminar o calificar algo como "errado" es, convencionalmente, emitir un juicio de valor negativo sobre los otros o el hacer de los otros: en esta poética, el error es valorado positivamente. En tanto indica diferencia y variabilidad, el error es el indicio de que es posible construir el conocimiento.

Junior empezó a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio. La máquina disgrega 'espontáneamente' los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción. Así había surgido la trama inicial. El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. (LCA, 1995: 103]

Es pertinente vincular este proceso con el de la lectura: "Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor." (Piglia, 2005: 19.) Las cartas del

¹⁰⁵ "El sistema era sencillo y surgió por casualidad. Cuando transformó *William Wilson* en la historia de Stephen Stevensen, Macedonio tuvo elementos para construir una ficción virtual." (Piglia, LCA, 1992: 48-49) El *error*, la *equivocación*, el *desvío* presuponen una distancia entre una cosa o situación de partida y una de llegada; es decir, un *entre-dos*. El *equivoco* y, también el *desvío* (vagar, divagar) suceden respecto de dos o más cosas (incluso respecto de dos cosas que se asemejan y parecen una misma: confundir una cosa por otra).

No acertar, equivocarse (*aunque sea sin dolo...*, dice la RAE); faltar a preceptos o reglas de un arte ("contra" la preceptiva). *Vagar* de una a otra parte; y, también, *divagar* o separarse del asunto de que se trata.

¹⁰⁶ "Arlt transforma, no reproduce": Arlt hace entrar los materiales -sus lecturas- en la "máquina polifacética", postula Piglia parafraseando a Borges en *Respiración artificial* (1980:134). Arlt, postula Piglia, era lector de malas traducciones -una "mala" traducción es el equivalente de una traducción "errónea" - a partir de las que construye un modo irreverente de lectura del modelo. Luego escribe con "errores". Errores para el modelo del lenguaje escrito que proponía la tradición literaria canonizada: el "error" es la transgresión a ese modelo y en consecuencia Arlt inaugura un nuevo modo de escritura.

¹⁰⁷Ver E. M. Forster ([1927], 1957, n. 70). La novela moderna transgrede el orden causal/temporal de la trama, que Forster imagina como "una suerte de alto funcionario gubernativo".

Macedonio-personaje en las que da cuenta de las operaciones realizadas por la máquina han sido leídas por Junior: son lecturas y conjeturas de la miopía de Junior. Es miope el Junior que lee o descifra "Stephen Stevensen", el primer relato de la máquina ("El manuscrito original se enroscaba en el tambor de lata. Le costaba leer con los anteojos. Cada vez estoy más miope, pensó Junior, y acercó su cara a la caja de vidrio. Parecía la cinta de un teletipo." LCA, 1992: 103.) Piglia asocia la miopía a la posición del cuerpo lector frente al objeto de lectura, a la actividad del ver y el descifrar: es decir, el universo se desordena y ordena según la posición del cuerpo, dice respecto del lugar de visibilidad de "El Aleph", el objeto mágico del miope." (Piglia, 2005: 19)

La experiencia acumulada por la *Máquina de traducir* es usada para construir la *Máquina de narrar*, así que ésta contiene a su predecesora.

Estrade (2006) ha señalado con exactitud que la Máquina disgrega narraciones que conservan rasgos de la oralidad de los que las han transmitido previamente; pues si en un primer momento, la Máquina traduce y transforma los nudos narrativos de historias escritas (de "William Wilson" a "Stephen Stevensen"); en un segundo momento, le fue incorporado un grabador, es decir que registra, conserva y reproduce las historias orales del olvido (por ejemplo la de "El gaucho invisible", que había sido narrada por don Sosa, es la primera historia "registrada");¹⁰⁸ pero también le anexan la memoria de Elena, que no solamente incluye a Macedonio, sino que Elena lleva grabados los nudos blancos en los que perdura la memoria social, de modo que sus recuerdos exceden los de su historia de amor; luego incorpora materiales de la realidad,

¹⁰⁸ El estudio de Estrade (2006) permite desambiguar, en parte, la cronología de las microhistorias ("uno de los primeros relatos") a la que se había aludido en este capítulo. Pero igualmente, los sistemas de fechas que instauran los relatos, resultan incongruentes al lector que se rija por noción lineal de la temporalidad: en ese aspecto, la madeja de relatos no se termina de desenredar. En esta novela, las fechas de cada historia, por un lado aluden y reenvían a un referente posible (aunque ilusorio): vienen a decir que la Máquina efectivamente ha incorporado datos de la realidad; pero, a su vez, en mi hipótesis, las fechas se incorporan cada vez que el relato es vuelto a contar en diversos mundos posibles (en otro lugar y otra temporalidad). El futuro o el pasado se actualizan en el interior de cada mundo posible para quien vaya errando por ellos. Asimismo, por un lado, otorgan cierta verosimilitud al relato: al aludir un hecho que el lector comparte o puede investigar; por otro, corroen y desestabilizan toda noción de temporalidad convencional.

es decir que capta lo que sucede. Pero estas funciones se correlacionan y resultan indeslindables, de modo que la circulación de sus microhistorias la vuelven peligrosa y amenazante para el poder del Estado desde el momento en que son difundidas clandestinamente. (Estrade 2006.)

A su vez y desde un principio -como habíamos visto- la Máquina acrecienta su experiencia y hace suyas todas estas instancias. Del complejo entramado de operaciones que confluyen en la actividad narrante de la Mujer Máquina, se han distinguido solo algunas: memorizar, reiterar o reproducir formas o estructuras¹⁰⁹ y transformar (vale decir: *inventar* es, antes, recordar, reiterar, reproducir -modificando (errar)- diversos modelos o textos: vale decir, entreverarlos, entretejerlos, superponerlos, bifurcarlos, desdibujar sus límites, hacerlos indistinguibles. Las operaciones de transformación son apropiaciones y acrecientan la experiencia.¹¹⁰ En las réplicas hay "fallas" (faltas, agregados) o algún tipo o grado de variación que incluye la opción de la perfectibilidad: una réplica puede mejorar el original. Así el nuevo detalle que aparece en la réplica de un relato, y no en el relato de origen:

En el Museo estaba la reproducción de la pieza de hotel donde se había matado la mujer. En la mesa de luz vio la foto del hijo apoyada contra el velador. No recordaba ese detalle en el relato. ("El Museo": LCA, 1992: 51)

¹⁰⁹ Reiterar *vs.* repetir. El Stephen Stevensen de "Encuentro en Saint-Nazaire" ha desarrollado una teoría de la repetición: "Hay que recordar para no repetir. Serie de acontecimientos imperceptiblemente simétricos. En una vida la red de actos exactamente iguales alcanza, digamos, el 73,2 por ciento. Hay que pensar en el resto (los restos), en lo que se filtra por los intersticios de la repetición y sucede *una sola vez*. En ese punto se construye el jeroglífico donde se cifra el porvenir (...)" (Piglia, 1998:91-92).

¹¹⁰ La función primordial de la Máquina de LCA es, para Estrade (2006: 266) la de producir una *poiesis* que transpone al lenguaje la experiencia y el recuerdo.

Conclusiones

Se ha intentado dar cuenta de un cúmulo de lecturas sobre la novela *La ciudad ausente* sin pretender ser exhaustivos. Respecto de algunos tópicos (vinculados, por ejemplo, con la historia de Stephen Setevensen), se elaboraron nuevas consideraciones en la medida en que sirvieran al tema de la transposición. En los siguientes capítulos, se recuperarán –cuando sea necesario– algunas observaciones sobre esta novela que no hayan sido convocadas aquí. Para concluir, retomamos algunas ideas que estimamos fructíferas en lo que hace al tema de esta Tesis y anunciamos el pasaje a los próximos capítulos.

La Máquina de narrar opera como la novela *La ciudad ausente*: construye una trama común para los relatos que convoca,¹¹¹ los traduce con *irreverencia* (a través de *desplazamientos, falsificaciones, robos*, entendidos como procedimientos), los reescribe o vuelve a enunciar modificándolos, y vuelve indistinguibles los límites de las historias convocadas, de lo soñado y lo real, de lo posible y lo imposible.

Portadas por la Máquina, en la voz oralizada de esta novela resuenan:

a) por un lado, las voces que Benjamin ha reconocido como del linaje de los narradores.¹¹² Las voces anónimas de las narraciones de índole oral: las de la estirpe del campesino y del marino benjamineanos¹¹³ y las de sus *herederos* (E. A. Poe y R. L. Stevenson);¹¹⁴

¹¹¹ La forma de la novela tiene, en Piglia, la capacidad de absorber, condensar, fragmentar, desviar formas preexistentes. (Estrade, 2006.)

¹¹² Benjamin (2008:71) distingue tres narradores: “el campesino, el marítimo y luego el urbano”, a los que diferencia del novelista.

¹¹³ Narraciones vinculadas con “la voz del narrador anónimo, que existió antes de toda literatura” (Benjamin, 2008:62). Al respecto, A. Rodríguez Pérsico ha dicho (1994): “En el caso de Piglia, [éste] acerca, además, el escritor culto a los narradores populares, resumiendo el carácter singular de una prosa que aspira a apropiarse de los rasgos orales para combinarlos, en un trabajo exhaustivo, con la formas genéricas. (2000: 61.)

¹¹⁴ Sherezade es la narradora del arte de enlazar historias; Poe y Stevenson asumen –según Benjamin (2008:96)– el legado (el halo o aura) del arte de narrar. En *LCA*, sobre Poe se configura Stephen Setevensen. Y Setevensen ha sido vinculado por la crítica con la figura de Stevenson (además de con el Stephen de Joyce): de no haber habido un personaje de Joyce llamado Stephen –al que también parece referir el Steve Ratliff de Piglia – y/ o un escritor Stevenson, es decir, una tradición literaria a la que remitir para fundar una “genealogía-Steve”, no hubiera habido Stephen Setevensen. (Bratosevich, 1997).

b) por otro lado, las voces oralizadas devenidas de documentos:¹¹⁵ las historias “reales” que pertenecen a la memoria ajena: desde la historia de amor de Macedonio y Elena (de quienes captura elementos biobibliográficos y los distorsiona: la historia de amor y de pérdida es también la historia de la creación de la Máquina)¹¹⁶ hasta lo real-político, como se ha visto.

Unas y otras resuenan en la voz de la Máquina, la Narradora-urbana: “lo que resuena en esa voz es *lo inolvidable*”,¹¹⁷ oponiéndose al *estado* (y al Estado) *de olvido*. Con esas voces construye su propia historia (se cuenta a sí misma como si fuera otra) e incorpora sus relatos en la memoria de los otros (de nosotros, lo lectores) como recuerdos personales y/o propios.¹¹⁸

Como la Máquina –que disgrega narraciones escritas, fílmicas, grabadas, que conforman incluso la novela que las cuenta–, la forma novela se comporta también como un dispositivo textual de traducir/transponer y poner en circulación diversos materiales que reenvían a múltiples tradiciones (literarias, fílmicas, históricas, autoficcionales, biográficoficcionales...). La novela *La ciudad ausente* disgrega sus microhistorias con la forma de cuentos (por ejemplo, en *Cuentos morales*, 1995), y los traductores, los músicos, los escultores, los

¹¹⁵ “Lukács defiende la tradición del realismo y la novela del siglo XIX como modelo de la literatura social y Brecht defiende, [aquello que] de hecho está ligado a la tradición que viene del formalismo ruso, la literatura documental... Entonces ahí la persona clave es Tretiakov, que influye mucho en Brecht y sobre el cual escribe Benjamin en su artículo ‘El artista como productor’. Tretiakov y Shklovski son los que teorizan esta idea de la literatura *fakta*, que es en realidad la idea de hacer libros basados en entrevistas o en documentos verdaderos, novelas que tengan como fundamento materiales de la realidad... Yo trabajé mucho eso, lo enseñé mucho y lo tenía muy presente en todos esos años (...).” (Piglia, en Alí 2006:529). Justamente, Nicolás Bratosevich ha observado, en el relato “La grabación” de LCA, la intertextualidad con *Nunca más* y otros documentos históricos.

¹¹⁶ “Podemos afirmar, entonces, que Ricardo Piglia recupera elementos biobibliográficos de Macedonio Fernández para fabricar una Máquina...” (Traducción *ad hoc* de: “Nous pouvons donc affirmer que Ricardo Piglia récupère des éléments biobibliographiques de Macedonio Fernández pour fabriquer une Machina...” . Estrade 2006: 319).

¹¹⁷ “La narración consumada, cuyo elemento inspirador es la memoria (*Gedächtnis*) que trama la red ideal de todas las historias, es la catámnesis –si se me permite el neologismo– de la pura voz de aquel narrador primordial. No lo que *habla* por ella, lo que resuena *en* esa voz es *lo inolvidable*.” Un relato en el que “la voz del narrador anónimo, que existió antes de toda literatura, resuena de manera plenamente perceptible”. (P. Oyarzun, 2008: 41 y 40. Donde “Catámnesis sería el inverso de la anamnesia, entendida ésta como el remontar al principio; aquella sería el trasunto –pero sólo eso– del origen.”)

¹¹⁸ Tal como lo hace el personaje La Eterna (en *Museo...* de Macedonio Fernández), que es capaz de cambiar y sustituir el pasado de los personajes que se lo requieran.

cineastas, los dibujantes de algún modo reproducen el mismo tipo de práctica migrante que la Máquina había anticipado y que la novela propicia.

PASAJES

J. L. Borges (1951) atribuía las variaciones del sentido de una obra a las maneras de leer: un libro, escribió, "es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria." (1974: 474)

En ese sentido, la ópera y la historieta se nos presentan como lugares privilegiados de plasmación de la *entonación de las voces* y las *imágenes de la memoria* del diálogo entablado entre la novela y aquellos lectores que incluyeron al autor (R. Piglia) en posición de lector-partícipe de ese diálogo.

Asimismo, esta noción borgeana de *lectura* viene a colocar a la ópera y la historieta, en cuanto réplicas inexactas de la novela –entendida ésta como matriz ficcional–, en un lugar de reconocimiento que implica también transformación, deglución, expansión de su condición significante.

Acercarse a la ópera y a la historieta, precisa cursar ciertos recorridos vinculados con los textos que median entre un género y otro, entre una materia y otra, entre un conglomerado discursivo y otro. Pero, tal como fue anticipado en la Introducción, los textos como el libreto o el guión son también géneros discursivos que acumulan la experiencia de su propia tradición de la práctica transpositiva. De modo que tanto respecto de la ópera como de la historieta, intentaremos dar cuenta de su configuración, pues no son los primeros libretos, esquemas o guiones del mundo. Vale decir que la experiencia acumulada en la tradición se ha plasmado en ciertas convenciones que esos textos guardan con mayor o menor grado de formalización.

Se trata, en primer lugar, de dar cuenta de un pasaje que va del leer al hacer leer, oír, mirar (el libreto de ópera ejerce su fuerza instructiva acerca de cómo leer, oír, mirar el espectáculo). De fundar los atributos de un lector-espectador –pero también los de nuestra mirada crítica– que deberá seguir los pasos de un

personaje (Junior) que transita la ciudad: cruzar, atravesar, deshacer bordes, límites, fronteras de universos fragmentarios.

En el capítulo subsiguiente, intentaremos entonces pasar de una a otra *ciudad ausente*: de la novela a la ópera.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMIÁN, Ezequiel: "Piglia: la traducción como una clave de la literatura argentina", *Clarín*, 21/07/10.
- ALÍ, Alejandra (2006). "La casa de la memoria", *NRFH*, LIV, núm. 2, 523-556.
- (2005) "El testimonio en las microrrelatos de La ciudad ausente". Disponible: <<http://www.geocities.com/aularama/ponencias/abc/ali.htm>> (Consultado 31/12/2008).
- AVELAR, Idelber (1999): *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2009.
- BENJAMIN, W. *El Narrador*, ed. anotada por Pablo Oyarzun R., Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991:59.
- (1923) "La tarea de la traducción", *Ensayos escogidos*, Editorial sur, Buenos Aires, 1967.
- BERG, E. "La novela que vendrá. Apuntes sobre Ricardo Piglia", en: Daniel Mesa Gancedo (org.). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- BRATOSEVICH, Nicolás y grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- BORGES, J. L. ([1951] 1952): "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras Inquisiciones* (1952), en: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974:747.
- (1941b). "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944: 120-124.
- (1941a). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*, en *O. C.*, Buenos Aires, Emecé, 1974: 439.
- (1960) "Del rigor de la ciencia", *Museo*, Buenos Aires, *O. C.*, Emecé, 1974: 847.
- (1964) *El otro, el mismo* (prólogo), en: *O. C.*, Buenos Aires, Emecé, 1974: 857.
- BUENO, Mónica: "De islas y utopías en la literatura argentina", *Caligrama*, Belo Horizonte: UFMG, Vol 12, dezembro 2007.
- "Prólogo", en Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*, Buenos Aires, La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos: Dir. R. Piglia y O. Tcherkaski, Buenos Aires, Clarín, 2001.
- *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- BÜRGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- CARRIÓN, Jorge: "Dos por cuatro: la multiplicación pigliana", prólogo a: J. Carrión (ed.) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya-Ensayo 3, 2008.
- DELEUZE G. y F. GUATTARI (1975). *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- DE SANTIS, Pablo. *El teatro de la memoria*, Buenos Aires, Destino, 2000.
- DERRIDA, Jacques (1985). "Las torres de Babel", *E. R. Revista de Filosofía*, Sevilla, 5, Invierno 1987: 35-68.
- DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio; Paul FIRBAS, Noel LUNA y José Antonio RODRÍGUEZ GARRIDO (ed.). *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, PLAS Cuadernos, Number 2, Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.
- DI TELLA, Andrés (dir.) *Macedonio Fernández*. Guión de R. Piglia, Bs. As, Secretaría de Cultura de la Nación, 1995, 45'. [Versión que en DVD que, con el nombre de *Macedonio Fernández*, reedita editorial Candaya en: Carrión, J. (coord.). Sección "Elena Bellamuerte", 2008.]

- ECO, Umberto (1968): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981:166-167.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: "Estructuras topológicas en la literatura", Revista *Sur* Nº 300, Buenos Aires, mayo 1966.
- ESTRADE, Christian: « L'expérience des formes dans l'œuvre de Ricardo Piglia », Tesis de doctorado, Universidad Stendhal - Grenoble 3, 2006:22, inédita (versión en pdf facilitada por el autor).
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Una novela que comienza*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ercilla, c. 1940, port. 1941.
- FERRO, Roberto. "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod", en: Noé Jirik (comp.) *SyC* Nº 3, Buenos Aires, sept. 1992: 117-133.
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- FORSTER, E. M. ([1927] 1957) *Aspectos de la Novela*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, México, 1961:114-228.
- GANDINI, G. y R. PIGLIA: "Conversación sobre la transposición de la novela *La ciudad ausente* a ópera", (Vinelli, E.: desgrabación y transcripción), Buenos Aires, 3/12/2007 (inédita, ANEXO II).
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José: *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Bem, Perter Lang, 2009.
- HUYSEN, Andreas (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- IGLESIA, Cristina (2003). "Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente*", en: Rodríguez Pérsico (comp.) 2004: 102-111.
- JITRIK, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández", *El fuego de la especie*, Bs. As., Siglo XXI, 1971.
- LINDSTROM, Noami: "En las manos de Borges el corazón de Arlt", en: D. Mesa Gancedo (comp.), 2006, ob. cit.: 131.
- LUPPI, Nacho (ed.). "Ricardo Piglia habla de *La Sonámbula*", Disponible: <<http://www.xiti.com/xiti.asp?s=185392>> [Entrevista realizada para el *making off* de *La Sonámbula* de F. Spiner, 1988.] (Consultado: diciembre 1998).
- MAINGUENEAU, Dominique [2005]. *Discurso literario*, Trad. Adail Sobral, Sao Paulo, Contexto, 2006.
- MASIELLO, Francine: "Traducir la historia", en: A. Rodríguez Pérsico (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, ob. cit., 2004:147-160.
- MOLINA, Mauricio (1992): "*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", *Vuelta* Nº 193, México. (Reeditada en: Fornet, J., 2000, ob. cit., pp. 268-270).
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. "De la tragedia a la conspiración. Entrevista con el escritor argentino Ricardo Piglia", *La Nación*, Cultura, 18/05/2003.
- OYARZUN, Pablo (2008) "Introducción" a Walter Benjamin: *El Narrador*, 2008, ob. cit.
- PANESI, Jorge: "Las voces del delirio", *Primera Plana: Página 12*, 14/06/1992.
- "*La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia", en *Críticas*, Bs. As., Norma, 2000. pp. 269-273.
- PIGLIA, Ricardo. "La mujer grabada", *Ojo x Hoja* 5, octubre de 1996. Y en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999: 41-46.
- (2000): "Sobre/hacia una traducción de *La ciudad ausente*" (versión en español del epílogo de: *The Absent City*, Translated by Sergio Waisman, Duke University Press, Durham and London, 2000), en: *El Cuervo*, 11/10/2008. Disponible:

- <http://editorialelcuervo.blogspot.com/2008/10/el-afterword-para-absent-city-ricardo.html> (Consultado 15/11/2008.)
- (1999): “El último cuento de Borges”, *Formas breves*, Ob. cit., pág. 63.
 - “Agua florida”, en *Crisis*, Nº 10, Buenos Aires, 1974, p. 21-23
 - “La ficción paranoica”. *Clarín*, 10/10/1991: 4-5.
 - “Encuentro en Saint Nazaire”, en *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. [versión con “Diario de un loco” en el Apéndice.]
 - “Otra novela que comienza”, Buenos Aires, *Clarín*, Suplemento de “Cultura y Nación”, 7 de marzo de 1985: 1-2.
 - “La isla de Finnegans”, *El péndulo*, Nº 2, Buenos Aires, de la Urraca, 1991.
 - (1970). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” (entrevista a Rodolfo Walsh). En: Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Siglo XXI, 1973:9-28.
 - “En otro país”, *Prisión perpetua*, 1988, ob. cit., p. 43.
 - (Ed.) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández.*, Buenos Aires, FCE-UBA, 2000.
 - *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
 - SPINER, Fernando y Fabián BIELINSKY. *La Sonámbula*, libreto cinematográfico del film de Fernando Spiner (Dir.), 1995. Disponible en: <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/sonambulaintro.htm> [Consultado 20/12/08]
 - PREMAT, Julio: “Piglia, loco lector”, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009.
 - QUINTANA DOMINGUEZ, Idoia. “La traducción en Derrida: un ensayo sobre la imposibilidad”, *Espéculo*, Nº 39, julio-octubre 2008. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/traderri.html> (Consultado 08/06/07.)
 - QUINTANA, Isabel. “Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción”, *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010. Disponible <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/04-quintana> (Consultado 20/XII/2010.)
 - RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1994). “Introducción a Ricardo Piglia”, en: J. Fonet (comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá-La Habana, Casa de las Américas, 2000:47-48.
 - SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas a narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
 - SAER, Juan José (2005): “Historia y novela, política y policía”, en: J. Carrión (Ed.), 2008:159.
 - SOMOZA, Patricia: “Los bordes de la memoria. Una novela de intriga y ciencia ficción”, *La Nación*, 14/06/2000. Disponible en: <<http://www.literatura.org/deSantis/pdsC4.html>>. (Consultado 2/10/2005).
 - SPERANZA, Graciela: (1992): “The Buenos Aires Review” (entrevista a Ricardo Piglia), *Primer Plano*, Página 12, 31/05/1992.
 - SPINER, Fernando (Dir.): *La sonámbula*, (*The Sleepwalker*), 101', con guión de Spiner, Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky, 1998.
 - VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa, 2004: 47-48.
 - WAISMAN, Sergio (2000). “Máquinas creadoras, sitios de resistencia”, en: A. Rodríguez Pérsico (comp.), 2004: 55-64.

III

Ópera Museo

*Ni la podre de los reyes en las sepulturas
Desmentirá su canto.*

Reiner M. Rilke, *Rümen, das ists!* (Versión Carlos
Barral)

III. PRIMERA PARTE: EL LIBRETO DE ÓPERA

III. SEGUNDA PARTE: ÓPERA MUSEO

CONCLUSIONES

III. PRIMERA PARTE

Una carta privada al compositor

El libreto de ópera: del género al ejemplar

Los versos del libretista, antes que dirigirse al espectador, son una carta privada al compositor en la medida en que le sugieran una determinada melodía. Una vez que ese efecto ha concluido son tan prescindibles como la infantería a un general chino.

Wystan H. Auden ([1962] 1989: 473)¹

Busco las palabras, en silencio. / Busco, entre todas las que afloran en torno a mis escuchas, la palabra justa, pertinente, la que capturaré en el flujo musical lo que quiero dirigirte.

Peter Szendy ([2001] 2003: 157)

Los aportes de la musicología, la libretología² y la semiótica del teatro pueden ser recuperados para la formulación de hipótesis vinculadas con la configuración genérica del libreto en relación con la génesis y desarrollo de la *ópera* en cuanto espectáculo: el uso del libreto estuvo siempre regulado por la práctica espectacular operística; su producción, circulación y consumo han estado signadas por la serie de textos dramático-líricos que dieron en conformarse a fines del siglo XVI y principios del XVII y delinearon los rasgos de su desarrollo posterior.

En ese aspecto, la posibilidad de observar el derrotero del género en la tradición europea, así como las restricciones que devienen de la producción del espectáculo sirven al reconocimiento de las elecciones que hace el productor de un texto al momento de efectuar la transposición de la novela al libreto, de modo que se los aborda para recuperarlos en el análisis del libreto de la ópera *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1995).³

¹ Esta y toda traducción al español, sin indicación contraria, es de la autora de esta tesis. Los textos originales en inglés y sus traducciones al francés me fueron facilitados por Aude Ameille.

² Ver Introducción a esta tesis.

³ Libreto de la ópera *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini, estrenada en el Teatro Colón, en octubre de 1995 y repuesta en el mismo teatro en noviembre de 1997. Se trata un libreto transpuesto de la novela homónima de R. Piglia. Para el análisis del ejemplar he tomado específicamente la primera edición artesanal a cargo de la Casa Editorial Ricordi (1995) para su

Para abordar el análisis del libreto de ópera, trabajé desde diferentes disciplinas cuyo objeto es el estudio del discurso⁴ y, también, desde aquellos ensayos que se han referido al libreto en cuanto género, dado que el mínimo *corpus* al que me dedico no es pertinente para abordar un trabajo que exceda los límites del análisis del ejemplar mencionado.⁵ Sin embargo, la necesidad de identificar los rasgos constantes del género se ha impuesto de suyo desde el *corpus*, ya que estos son relevantes y relevados por el mismo ejemplar: pues tanto el libreto como la ópera *LCA* -esta última en cuanto *ópera-museo* o "lectura y construcción" de una historia (política) de la ópera-⁶ portan en sí la memoria de un género en el que han cristalizado ciertas determinaciones vinculadas con su uso social.⁷

estreno; versión que, en 2007, fue publicada en la Revista del Teatro Colón (v. "Fuentes", en: Introducción y Bibliografía final de la tesis).

⁴ En la Introducción a la Tesis se hace mención de las líneas teóricas que me han facilitado el análisis textual del libreto de ópera.

⁵ "Solo la unión e integración de tales rasgos individuales con distinta prominencia permite hacer patentes las coincidencias y diferencias entre ejemplares textuales y puede funcionar como base suficiente para los procesos de asignación de clases textuales." (W. Heinemann, 2000, ob. cit.) Vale decir que para encarar una investigación al respecto se precisa mínimamente comparar un cierto número de ejemplares correspondientes a períodos delimitados en consonancia con los objetivos de una investigación que proyecte definir la *clase textual libreto de ópera* en tanto *tipo textual* o en tanto género discursivo.

⁶ V. Segunda parte de este capítulo: "Museo Ópera".

⁷ La sola observación de otros libretos y óperas de la serie europea y latinoamericana, permite reconocer que *LCA* no es un libreto que presente fuertes transgresiones al género como ocurre hoy día en el ámbito de la "ópera experimental contemporánea", en la que un poema, un texto prosaico, un diálogo, en casi cualquier "forma breve" (las citas fragmentarias de un discurso político, periodístico o testimonial, etc.) puede ocupar el lugar del libreto desdibujando su presunta singularidad en cuanto clase textual o género discursivo. Pero igualmente, aunque tales "formas breves" no observen la forma genérica del libreto, cada uno de esos textos será objeto de operaciones de transposición semejantes a las que el libreto tradicional asume como marcas de género (sus fraseo será asignado a una o varias voces/personajes, aun cuando se trate de música electrónica o electroacústica; el compositor y el director de escena transformarán el texto como si en él hubiera habido indicaciones descriptivas, explicativas, narrativas, etc., más allá de que no se plasmen de manera escrita: la adecuación del texto a los imperativos del espectáculo será pragmáticamente efectuada, lo cual permitiría su escrituración bajo la forma genérica del libreto). Vale decir que si el texto contemporáneo no *obedece a las necesidades del texto espectacular* ni asimila una representación del espectáculo futuro, será modelado como tal en el proceso de producción de la *performance*.

Esta afirmación no solo viene de la observación, sino también de la experiencia de haber escrito un largo poema que fue el texto de una obra de teatro musical. Si bien en el texto interactuaban diferentes voces, no estaban asumidas por personajes efectivos; pero ya en la escritura de la partitura por parte del compositor y también en el "cálculo" de cantantes y actores que el Teatro requiere para delinear el presupuesto, se empezaron a asignar ciertas voces a la categoría de personajes en función de ser reconocidas como complementarias en la conformación de un largo monólogo en el que luchaban voces que aspiraban a reconstruir la memoria de sus

En el ejemplar del libreto firmado por Piglia convergen una diversidad de saberes que dan cuenta de las competencias y la pericia de los autores mencionados: un saber enciclopédico, lingüístico, interaccional y también un saber -más específico que el común- sobre la clase textual *libreto de ópera*, sobre su *esquema textual global* (Heinemann y Viehweger, 1999; en: Ciapuscio, 1994: 101) y, en definitiva, sobre el género en sí mismo.⁸

Para desandar las remisiones del libreto (y de la ópera) a la tradición operística, se precisa de una cierta categorización del libreto en cuanto género y/o tipo textual, y del análisis del ejemplar, para luego volver a revisar las marcas por las que ópera y libreto reenvían a la novela de la que postulan su proveniencia: de ese modo resulta factible reconocer tanto algunas operaciones realizadas en la producción de los textos (equivalencias, agregados, omisiones - Renzi no está en la ópera, pero sí en la novela y la historieta-, desplazamientos, conmutaciones), cuanto algunas representaciones imaginarias que han orientado cada puesta en discurso (Narvaja de Arnoux, 2004). Representaciones que, en cuanto resultado de una actividad interpretativa de los textos precedentes (la novela y/o el libreto, según el caso), asimilan o condensan también las de otros discursos que inciden en producción y reconocimiento

múltiples historias perdidas, aunque las voces mantuvieran con terquedad la relación filial que les prestara la primera persona plural ante una situación de indiferenciación identitaria a la que habían sido arrojadas. Con el diseño de la *reggie*, el director de escena me propuso que asignáramos las voces a cada actor/cantante efectivo: no hubo más que añadir una raya de diálogo para cada intervención, evaluando previamente cuál sería la dinámica del intercambio (qué grupo de versos convendría a cada voz, en ocasiones traicionando la opción más evidente, de modo que los personajes no conformasen identidades estancas, pues el poema no hacía esa propuesta sino la de un intradiálogo entre las voces múltiples que se autodesignaban -la mayor parte de las veces- con un *nosotros exclusivo* y como un diálogo -interdiscursivo- en pugna con otras voces sociales). El poema desarrollaba un núcleo trágico-dramático en el que se debatían los excluidos de la vida social. El derrotero dramático que formuló la música, por un lado, y también la dirección escénica permitirían reescribir el texto con la forma de la memoria del espectáculo y este adquiriría inmediatamente los rasgos genéricos del libreto de ópera. (Me refiero al texto de la ópera *Sin voces* de M. Delgado, estrenada en Centro de Experimentación del Teatro Colón en 1999, con dirección E. García Wehbi.). En ese aspecto, siempre hubo libreto, incluso cuando no lo hubiera (los rasgos del género se delinean a partir de las necesidades del espectáculo: desde ese punto de vista, una serie de *gritos* onomatopéyicos trazados entre los silencios y las notaciones de una partitura musical ya prefiguran la tensión dramática propia de un libreto).

⁸ Si bien R. Piglia nunca había hecho un libreto de ópera, tuvo por un lado la asistencia de su experiencia como libretista de cine y, por otro, la experiencia del compositor: ambos reconocen haber trabajado "codo a codo" en la producción del libreto (V. ANEXO I: Gandini, G. y R. Piglia, 03/12/2007.)

como es el caso del *género discursivo* (que, como todo género, porta la memoria y representación de su situación de producción).

De ese modo se intentan crear las condiciones que permitan recuperar algunas de las variables que signaron la transposición.

Se hará entonces un abordaje del libreto que ofrecerá especificaciones respecto de su tipo textual: 1) la **situación** de producción, 2) la **función** textual, 3) la **temática** y los **procedimientos**, 4) su **estructura u organización**, a partir del ejemplar; y 5) una sinopsis final.

1. De la situación⁹

En la tradición argentina, y en el siglo XX, es posible afirmar que el espectáculo operístico es una práctica propia de alta cultura, regida desde el campo institucional musical, que forma parte de las políticas culturales asumidas y reguladas por el Estado (con distinto tipo de apoyo –en especial, financiero– de fundaciones y empresas privadas).¹⁰

El libreto de ópera, en cuanto género textual, se orienta hacia diversas instancias de la producción, realización y consumo de ese espectáculo, incluida su reproducción; vale decir que el libreto prevé que el espectáculo no se agote en su primera puesta en escena,¹¹ desde el momento en que se ofrece como

⁹ Heinemann y Vieweger (1991) y Heinemann (2000) hacen hincapié en que es el saber de los hablantes (o productores textuales) el que les permite utilizar un tipo de texto apropiado para cada situación, y consideran que la *situación* se refiere al marco interaccional y/o comunicativo, la organización social, el número de interlocutores, los roles sociales de los interactuantes, la menor o mayor coincidencia respecto del lugar y el tiempo compartido entre ellos, etc. En términos muy generales y en lo que hace la *situación*, considero también los aportes de M. Bajtin respecto de las relaciones entre la situación y el género discursivo, así como los vínculos establecidos por Tinianov entre un género/ejemplar y su particular tradición (serie), entre el género/ejemplar y las series convergentes (cultural, económica, etc.), y entre ellas la función reconocida como “dominante” en un momento histórico en particular.

¹⁰ “La ópera sería eso: un tipo de experiencia de alta cultura, que en realidad es cultura popular [risas] y la gente que va a la ópera no lo percibe. Eso nos parecía [a Gandini y a mí]: en el sentido de que la gran tradición ha establecido ya un criterio y un cierto tipo de uso de la formulación, de la fórmula que repite.” (R. Piglia, en: Marta Lambertini, 2008: 159-160.)

¹¹ En el caso del teatro, P. Pavis considera que la *puesta en escena* somete el texto “a tensión” dramática y escénica, “para experimentar en qué la enunciación escénica provoca al texto e instaura un círculo hermenéutico entre enunciado que se ha de decir y enunciado “que abre” el texto a numerosas interpretaciones posibles.” (Pavis 1994: 77-78) A su vez, en cada puesta en escena del texto dramático se establece una relación de intercambio entre texto dramático y

“memoria” para la realización de un espectáculo futuro.¹² En consecuencia, el libreto puede ser definido como un texto *multidireccionado*, que ofrecerá, en cada una de esas direcciones, diferentes matices respecto de su función dominante – tal como se verá en el próximo apartado–.

Dirigido entonces al grupo de agentes del campo cultural que producen (o reproducen), actúan y consumen el espectáculo operístico, el libreto está, en primer lugar, específicamente dirigido al compositor *para* que este elabore la partitura musical;¹³ pero también al director musical (cada vez que ambas funciones no estén cubiertas por un mismo agente o en el caso de las reposiciones), al director de escena, los cantantes, el iluminador, el equipo técnico, etc., tanto como al público que asiste al espectáculo: en calidad de *texto escrito* susceptible de ser leído antes o después de la función. De cualquier forma la destinación “primera” al compositor es la única inalienable respecto de las otras. De hecho, el libreto puede agotar su destino en la transposición a la partitura musical y luego desaparecer como texto, sin que ello anule la posibilidad del espectáculo.

Igualmente –volviendo al epígrafe inicial, en el que Auden considera la destinación al compositor como prioritaria o única–, la investigación de Ameille (2009) demuestra que Auden, en sus cartas –específicamente en aquellas dirigidas a Henze–¹⁴ defendía y solicitaba se respetara la integridad de su

contexto social, en función del nuevo contexto social de su recepción. (v. Patrice Pavis, 1980 y 1994, y Osvaldo Pellettieri, 1997).

¹² En este aspecto, este libreto en particular (*La ciudad ausente*) hace que el texto espectacular realice, temáticamente, el mismo movimiento del género al que el libreto pertenece: en el interior del mundo representado por el texto, la mujer máquina (que es, como la ópera misma, una máquina cantante) se ofrece al público como la encarnación de la memoria social para un espectáculo futuro. De ese modo, por un lado asume una actividad cooperativa con la afición macedoniana de construir el *no olvido*; y, por otro, se condice con la ideología subyacente a todo *género escrito* en tanto *locus* tecnológico privilegiado para resguardar la memoria cultural de los pueblos.

¹³ Inclusive suele ser el compositor el que elige al libretista y solicita el libreto (como en nuestro caso), aunque también es habitual, por ejemplo, que una institución teatral encargue una ópera al compositor proponiéndole libretista y/o libreto (Ej.: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro fue propuesta a G. Gandini por el Teatro San Martín al momento de encargarle la ópera que lleva el mismo nombre).

¹⁴ Naturalizado americano, el poeta de origen inglés W. H. Auden (1907-1973) escribió libretos de ópera (en ocasiones, con Chester Kallman) para reconocidos compositores: Benjamin Britten (*Paul Bunyan*, 1941), Igor Stravinsky (*The Rake's Progress*, 1951), Hans Werner

libreto al momento de la publicación, toda vez que las necesidades de la música cercenaran su integridad textual. Auden daba libertad al compositor para que omitiera algún elemento del libreto, pero exigía que no fuera mutilado al publicado en beneficio del espectador-lector.¹⁵ De ello se infiere que Auden minimiza, en la práctica, la rotunda afirmación acerca la prescindibilidad de los versos del libreto, pues consideraba que debe respetarse su pertinencia discursiva al momento de la publicación. Con ello está dando cuenta, explícitamente, de la destinación “segunda” del libreto. Su modo de enunciarlo («the reader’s ear will be vexed») sugiere que el lector de libretos hace una “lectura auditiva” sensible a la música de las palabras. Vale decir que la lectura de un texto mutilado puede ofender la sensibilidad auditiva del lector, que al leer repone la sonoridad de la palabra escrita.

En el caso de *La ciudad ausente*, fue la novela la que cumplió con esa particular modulación textual que permite ser descripta como una función de *contacto* propia de una relación interpersonal diferida por la escritura. Antes de conocer a R. Piglia, su novela fue leída por G. Gandini como un libreto, en el sentido al que se refiere W. Auden en el texto citado como epígrafe: el de estimular en el imaginario del compositor la producción musical. De modo que la lectura de la novela fue el estímulo que hizo al encuentro Gandini-Piglia, a quien la música de Gandini, también, por decir así, había golpeado a su puerta.

Luego, la tradición de editar y publicar el libreto atiende a la diversidad de direcciones que han sido mencionadas arriba, ya que permite: *a*) que pueda ser leído como un *plan de acción* para conducir el espectáculo –se trate de un estreno, una reposición o una nueva versión espectacular– y *b*) que asista,

Henze (*Elegy for Young Lovers*, 1961, y *The Bassarids*, 1966), Nicolás Nabokov (*Love's Labour's Lost*, 1973) y John Gardner (*The Entertainment of the Senses*, 1974).

¹⁵ “C. [Chester Kallman] y yo somos lo suficientemente pretenciosos como para creer que nuestro texto sea digno de una lectura *an-und-für sich* [“para él mismo” o propia]. Es decir que independientemente de los cortes que se hicieron para la música, (...) queremos que nuestro texto se mantenga cuando sea impreso para ser leído (...) Una de nuestras razones para hacer esta petición es estrictamente profesional (...). Al escuchar su ópera, el oído no puede, por supuesto, detectar esto [la exactitud de sus versos]; pero, cuando –como usted tiene todo el derecho de hacer– se omiten palabras o partes de los versos en su entorno musical, si estos también son omitidos en el texto impreso, el oído del lector se sorprenderá.” (Auden, traducción *ad hoc* de una carta sin fecha –años sesenta, circa–, citada por Ameille, 2009: 338-351).

capacite y oriente al espectador del texto espectacular para que este sea competente de reconocer la historia que le será “contada” en el espectáculo.¹⁶ Como en su origen,¹⁷ también en la actualidad, el libreto suele ser publicado como un libro pequeño o en el interior de otra publicación (así en nuestro caso, ya que el libreto de *La ciudad ausente* fue editado artesanalmente por la editorial Ricordi para el estreno de la ópera -1995-; y publicado posteriormente en el interior de la *Revista del Teatro Colón*, para la reposición de 1997), aunque no siempre se lo publica.¹⁸

La tensión libreto/lectura instaura un tipo de relación *diferida* por la *escritura*: la -mayor o menor- *distancia espaciotemporal* entre producción y reconocimiento no es mensurable, dado que el libreto puede ser escrito en una época y llevado a escena en otro espacio y temporalidad, y dado que permite también su *reescrituración* más o menos *simultánea* al momento de la producción de la partitura y de los ensayos previos al estreno de una ópera.

¹⁶ En este sentido, cuando me refiero a una “historia” debe entenderse que se trata de una historia que no está “narrada” (no hay narrador ni predominan las secuencias narrativas), sino que la historia -como es propio del texto teatral- se construye a través de los diálogos y acciones de los personajes: lo narrativo sobredetermina el texto teatral.

¹⁷ Al respecto, Vera Wolkowicz (2010: 123) da cuenta de la incidencia del libreto en la prefiguración de la ópera y en la tradición argentina (siglo XIX): “(...) los *libretti*, que funcionaban como programas de mano de las obras ejecutadas. Según los avisos aparecidos en los diarios, podemos saber que apenas se anunciaba una nueva ópera, podían adquirirse los libretos en la boletería del teatro.⁴ De esta manera, el público podía saber el argumento antes de asistir a la función.” (...) [“4- Véase por ejemplo el aviso del *Diario de la Tarde* del 24 de octubre de 1848 anunciando el estreno de *Lucia di Lammermoor*.”]

¹⁸ En la tradición europea el libreto siempre se ha publicado; en la Argentina no siempre ocurre. Las diferencias entre unas ediciones y otras se corresponden actualmente con el presupuesto económico asignado a ese efecto por el ámbito estatal (y privado), en el que inciden también toda una gama de relaciones sociales de diferente orden jerárquico. La jerarquía del teatro y de su público, del espectáculo (su reconocimiento o proyección internacional), de sus autores y actantes, y otras convenciones de tradición jerárquica, como las determinaciones de orden simbólico y político toda vez que el espectáculo es investido como acto oficial (inicio de temporada, fechas patrias, etc.): la *funciones de gala* otorgan mayor suntuosidad a las ediciones del programa y del libreto. En la Argentina esta situación difiere de sala a sala (incluso dentro del mismo teatro) y hace que, en ocasiones, no se prevea su publicación. Por otra parte, la situación de lectura del libreto varió en la actualidad: puede hacerse con anterioridad o posterioridad a la *performance*, aunque solo suele ser accesible al círculo de abonados al teatro. Pero también es marcada la tendencia, por lo menos en Argentina, a que deje de ser leído por el gran público, en razón del cerrado circuito en que circula el libreto (abonados) y/o porque no circula y/o porque, desde los noventa, se ha generalizado su adaptación para el subtítulo electrónico, como veremos más adelante. Mientras que el resumen del Programa de mano es de lectura frecuente y *casi* simultánea.

El libreto de ópera es hoy día utilizado en el interior de las prácticas institucionales propias del campo artístico académico musical y presupone una relación que en términos laxos puede ser definida como *complementaria* entre la producción y su “primera” destinación: el compositor se apropiará del libreto para escribir la partitura musical (lo adoptará o no, propondrá o no modificaciones, tenderá o no a establecer un vínculo más o menos simétrico con el escritor, como en el caso de *La ciudad ausente*).¹⁹ La participación del escritor y del compositor es aledaña y asincrónica respecto del grupo a cargo de la producción del espectáculo, salvo cuando el compositor se desempeña como director musical, como en la ópera *La ciudad ausente*, y es acompañado por el escritor. De cualquier forma es el compositor el que asume la autoría del espectáculo y es su nombre es el que ejerce tradicionalmente la *función autor* (Foucault, 1969). Claro está que el lugar de prestigio que ocupe cualquiera de ellos en el campo artístico investirá y jerarquizará a al otro y al producto obtenido (actualmente, en ocasiones, comparten el lugar de la autoría incluso con el director dramático). En el caso de *La ciudad ausente*, ambos autores, cada uno en su campo de acción, gozan de un alto prestigio social, hecho que tendió equiparar a cada uno de ellos respecto del otro en beneficio de la promoción del espectáculo.

Por otra parte, el libreto pauta con mayor o menor precisión la puesta en escena.²⁰ Algunos tienden a pautarla de manera estricta; hay casos intermedios

¹⁹ El concepto de “escritura teatral” permite reconocer diferentes modalidades de producción de los textos dramáticos: la *dramaturgia de autor* –producida por escritores en un momento anterior e independientemente de la labor de dirección o actuación (Dubatti, J. 2002)–, de *director*, de *actor* y de *grupo* con sus respectivas combinaciones y formas híbridas.

De todas ellas, en el caso de la ópera, lo preponderante es tanto la *dramaturgia de compositor* (que escribe su propio libreto) como la *dramaturgia de autor*, con dos variantes: a) un texto previo (dramatúrgico o no), transpuesto por el mismo compositor o un libretista o el autor del original y b) un texto que el compositor o una institución teatral encargan a un escritor. Al momento de la producción del libreto, el grado de autonomía del escritor es variable, ya que suele trabajar en colaboración con el compositor (usualmente el escritor no escribe un libreto de ópera si no ha sido “pactado” o encargado con antelación). En *LCA*, escritor y compositor han trabajado en colaboración, haciendo aportes desde su propia competencia, durante toda la primera etapa de producción y también en el largo período que dedicado a los ensayos.

²⁰ La relación libreto-*régie* (y también compositor/escritor, director musical/*régie*, director/cantantes, etc.) ha sido fluctuante en la historia de la ópera y del teatro y ha dado cuenta de fuertes debates en el interior del ámbito teatral y en cada época histórica, que no

(como se verá en "Procedimientos": el libreto de la LCA ha pautado con precisión su texto directivo referido a las "acotaciones escénicas", pero a su vez ofrece un amplio margen de decisión al responsable de la *regie*) y hay también libretos que dejan toda la libertad al *regisseur* "elidiendo" las tradicionales acotaciones, aunque por lo general mantienen las pautas de la estructura dramática formal (división en actos y/o escenas). Pero ni el libreto -tal como sucede con el texto teatral- ni la partitura incorporan el nombre del *regisseur* en función de autor dado que su actuación más destacada es posterior a la realización de ambos textos (salvo excepciones, en la nueva ópera).

Estas relaciones que definen la situación de producción del campo musical dejan sus huellas especialmente en el sistema *paratextual* y *metatextual* del libreto y el espectáculo:²¹ en la portada del libreto y del programa de mano, y en los anuncios periodísticos que anticipan el espectáculo. Todos estos textos no pueden ser desvinculados del análisis del libreto, en razón de que todos ellos se interrelacionan y ordenan en función del proceso de producción y recepción del espectáculo del que son parte.

La portada del libreto ofrece informaciones vinculadas con la identidad de la obra y construye relaciones jerárquicas convencionales respecto de la mención de los autores (el orden de los elementos, la disposición, el tamaño y tipo de sus letras, etc.): expone los nombres del compositor (su mención es significativa respecto de la asunción de la *función autor* del espectáculo final), de la ópera y del género ópera, del escritor del "libreto" asociándolo a la novela de la que proviene, y de la casa editorial. Pero en los anuncios periodísticos del estreno, la jerarquía de ambos autores y el modo de trabajo conjunto marcó la tendencia de la prensa a simetrizar la relación al presentarlos como "socios" para efectuar un trabajo en común.²²

vamos a recorrer en los límites de este trabajo, salvo como mención aislada que sirva al análisis del ejemplar y su clase textual.

²¹ *Metatextualidad*: relación de comentario de un texto por otro. *Para-* o *epitextualidad*: periferia o contorno de un texto. (G. Genette, 1982.)

²² Los titulares de las primeras notas periodísticas construyeron (en las nominalizaciones) un lugar **equivalente para ambos autores** (enfaticado en negrita en los ejemplos) y solo el orden de los términos o elementos en el sintagma hizo prevalecer, en ocasiones, al compositor o al ámbito musical sobre el escritor o la escritura, pero siempre se usa un conector que viene a

El libreto lleva en su portada cierta información indicativa de las relaciones que han sido especificadas.

Datos de la portada del libreto y del programa ilustrado de *La ciudad ausente*²³

Toda la información se alinea en la parte superior de la página con la misma tipografía conformando un todo, en el que se destacan, por el tamaño de la fuente, el nombre de la obra regida por el nombre del compositor, que ocupa la 1ª línea del margen derecho (de menor tamaño respecto del título; pero imperceptiblemente mayor que la del nombre del autor del libreto).

desmentir el orden sintagmático al que el discurso verbal obliga y a vincular ambas partes equiparándolas entre sí: "y" o "&" (la intensificación efectuada sobre las citas que siguen no corresponde a los textos originales). Por ejemplo: A. Margulis: "Socios para la ópera". Nota de tapa: "Gerardo Gandini & Ricardo Piglia. La Música y la Palabra", *La Nación Revista*, 15/10/1995; D. Fischerman: "Dos a componerse", *Página 30*, 22/10/1995; A. Rapallo: "Reunión Cumbre", *Clarín*, 26/10/95. Incluso entre notas diferentes: G. Plaza, "El violento oficio de escribir" / "La máquina del amor" (una entrevista para cada autor en el mismo periódico, 1995).

La mayoría de los titulares hacen prevalecer el nombre o el tema metaforizado de la ópera ("La ciudad ausente", "La máquina de cantar historias", "Controvertida ciudad musical", "Amor, locura y muerte") o bien el de la máquina y su referencia temática a Macedonio Fernández ("Los sueños de Macedonio"). Algún titular construyó la novela como objeto de deseo del compositor ("Gerardo Gandini. La *tentación* de la novela"), basándose por supuesto en un episodio de origen: la lectura de la novela estimuló al músico para arreglar un encuentro con el escritor.

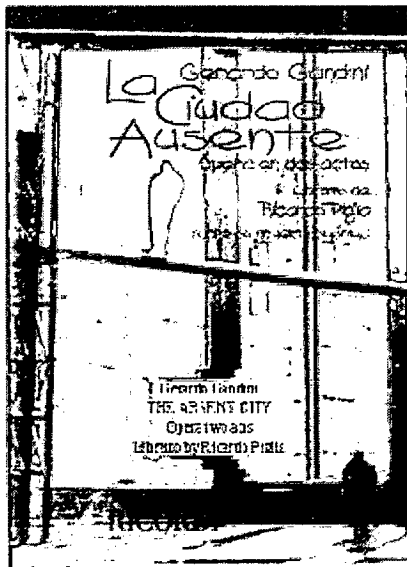
También las entrevistas individuales tienden a equipararse en su conjunto: el compositor y el escritor tienen su propia prensa en los ámbitos musical y literario respectivamente. Recién en la reposición de 1997, decantará que la estrella del espectáculo es el compositor, en la medida en que las notas periodísticas llevan en el título referencias directas al nombre del compositor y/o de la ópera de su autoría.

²³ La portada del libreto reproduce la del **programa de mano ilustrado** (1995), a cargo de la misma editorial (salvo la leyenda en inglés que en el programa no figura, pese a que también es bilingüe tanto en los textos críticos como en el resumen argumental). La leyenda de agradecimiento por las ilustraciones proporcionadas por Basaldúa, en inglés y castellano, figura en la contratapa: se trata de la foto de una maqueta de Basaldúa, que no menciona al autor de la foto, Facundo Zubiría, a diferencia de cuando es usada en el artículo de P. Suarez Urtubey en el **programa de mano del Teatro Colón**, cuya portada difiere de las mencionadas arriba.

La del programa de mano del Teatro Colón (1995) presenta un formato común a todas las óperas de la misma temporada y, en consecuencia, destaca la información puramente institucional: el nombre del teatro, la temporada y el género. En su interior se intercalan los datos que identifican el espectáculo (autores, productores, elenco) con los avisos publicitarios que subvencionan la impresión, precedidos por la lista de autoridades gubernamentales.

Las portadas del libreto artesanal y del programa de mano de Ricordi (1995) no especifican fechas ni lugar del estreno: en el cuerpo interno del Programa de mano ilustrado solo aparece el año "95" acompañando la firma de Basaldúa en una de las reproducciones internas de sus dibujos: el hecho admite y prevé su reedición sin modificaciones (en fechas o lugares o teatros diferentes, conservando indirectamente, en el dibujo, el único dato temporal que reenvía al momento de producción). Una hoja suelta (*encarte*) inserta en el Programa reproduce la ilustración de la portada y expone la información que se estimó faltante en el cuerpo principal: los datos del elenco, la orquesta, el nombre del teatro y las fechas del estreno mundial.

2ª, 3ª y 4ª líneas. Centrado, el título de la obra (la altura alcanza la primera línea, acorralando el nombre del compositor, y se desliza hacia el centro y hacia las líneas subsiguientes, claramente intensificado por el tamaño de la fuente y la posición en la página.



En líneas descendentes (margen derecho): 5º) *mención* del género (*ópera*) y el dato más relevante de su estructura (la división en dos actos presupone un "intervalo"); 6ª) *mención* del género o clase textual *libreto* (tipografía menor, grisada o sin énfasis); 7º) del nombre del autor del libreto; 8º) del origen del libreto en tanto transposición de la novela (sin énfasis).

Fondo de página. La ilustración ocupa todo el fondo de la portada y reproduce una fotografía de la maqueta que Emilio Basaldúa preparó para diseñar la escenografía del preludio. (Una pared vidriada que limita y construye el espacio ficcional como un *adentro* respecto de un *afuera* que deja ver edificios entre los que se destaca el Kavanagh, símbolo arquitectónico identitario de la ciudad de Buenos Aires. El espacio interior recorta la silueta de un par de personajes. Toda la información que fue mencionada se distribuye sobre la foto de fondo, unificándola en función

de la totalidad

Parte central inferior de la página. En este ejemplar del libreto, bajo la línea media de la página, equidistante de los datos indicados y de la mención de la editorial (parte inferior), se consigna la misma información en inglés, propia de una edición bilingüe; se trata de una marca privilegiada respecto de la previsión del destinatario y, en general, de la situación de recepción. Se trata del *rango* o *jerarquía* de esta ópera respecto de otras de la serie argentina, ya que asimila las convenciones internacionales, aspecto que da cuenta de la categoría de un teatro que forma parte del circuito turístico recomendado para la alta y media cultura: la traducción garantiza su legibilidad al público extranjero. La deferencia es también una estrategia de *marketing* y una decisión editorial, que construye la previsión de que la ópera pueda pasar a formar parte del circuito internacional. Explicita con ello su calidad de *mercancía cultural*.

Pie de página. En mayúsculas, centrado, en negrita y tamaño destacado en otro tipo de fuente, el nombre de la editorial (cuyos datos se especifican en la contratapa) distanciado o desplazado respecto del eje de la información central y relativamente autónomo.

Vale decir que el orden de aparición, la distribución en la página, la tipografía y el tamaño de fuente enfatizan el título de la ópera y distribuyen a su alrededor la información relativa a la identificación de los autores y del género (nombre del compositor y nombre genérico de la obra; nombre de la clase textual del libro, del escritor y de la novela de la que proviene). El diseño, a cargo de la editorial, radicaliza el criterio taxonómico y jerárquico que se establece entre las partes: la información que encabeza la página es de orden relevante en función del texto espectacular, respecto de la bajada hacia la zona inferior de la página.

Dado que se trata de la portada del libreto, el diseño revela el lugar subsidiario del libreto respecto del título que comparten ópera y libreto en

función del texto espectacular.²⁴ El hecho se corresponde con la situación de producción: el libreto suele ser escrito solamente por encargo. Asimismo, su circulación es restringida a los abonados²⁵ y no circula como texto autónomo para ser leído, sino en relación de dependencia del texto espectacular;²⁶ de modo que el escritor *sabe* que su texto circulará asociado al espectáculo en cuestión y que ese es su objetivo, y no que la consideración recaiga sin mediación sobre su texto escrito, incluso cuando haya sido premiado en su condición de texto dramático-lírico (lo que presupone un cierto grado de autonomía pues ha sido evaluado en sí mismo, pero siempre en función de la idoneidad para la propuesta de un espectáculo diseñada *por* y *en* el texto): tal es el caso del ejemplar de referencia, que ha sido distinguido con el Tercer Premio Nacional de Teatro (1997) y, también, a través de la ópera *La ciudad ausente* de Gandini, Premio Nacional de Música (1996), lo que implica un amplio reconocimiento institucional en el campo cultural, siempre circunscripto a su factura en producción y a sus efectos en la realización de la ópera.

Sometido a los designios del espectáculo, el libreto de ópera acota su circulación a los abonados y al archivo de ocasión (por lo menos en la Argentina): la biblioteca del teatro en el que se estrena la ópera –que no siempre

²⁴ Con ligeras diferencias en el orden de los elementos, los datos que el libreto aporta no difieren sustancialmente respecto de la cara visible del libreto de la ópera considerada fundacional: *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. (Nótese que yo misma la menciono como me exige la época y la tradición: por el nombre de la ópera y del compositor.) La mayor diferencia entre ambos es que en la tapa de 1607 se menciona el “cargo” del compositor y de la casa reinante, mientras que, hoy día, la información institucional –salvo el dato de la casa editora– se coloca en el interior o en la contratapa del libreto.

²⁵ El libreto de *La ciudad ausente* fue editado artesanalmente y en versión bilingüe para el estreno –y no publicado– por la casa Ricordi (1995); mientras que, en su reposición (1997), se lo publicó en versión bilingüe en la *Revista del Teatro Colón*: el abono incluía el valor del libreto y los abonados la recibieron por correo antes de la función. (V. ANEXO II. Vinelli, 26/12/2005, inédita. [Entrevista *ad hoc* a la responsable a la autora del guión de la subtitulación de *La ciudad ausente* y de la mayoría de los guiones de la óperas interpretadas en el Teatro Colón desde que se iniciara el procedimiento de la subtitulación, en 1992, tarea que seguía a su cargo al momento de la entrevista. En rigor se trata de guiones con los textos que a proyectarse durante la puesta en escena de la ópera, es decir, de una *sobretitulación proyectada*. Pero en Argentina se ha generalizado el nombre de subtitulado, devenido del cine.]

²⁶ No en el caso de este libreto, sino de las óperas de repertorio y de éxito internacional comprobado, el mercado discográfico, el del video o, posteriormente, el DVD de la ópera, ofrecerá el “complemento” del libreto.

lo asila-,²⁷ los depósitos de la editorial –cuando ha sido publicado– o las instituciones que resguardan los derechos de autor, motivo por el cual estas últimas se abstienen de darlo a leer. Con mayor o menor autonomía, el *libreto* respecto del texto espectacular; el *guión* respecto del film, el video o la historieta; el *boceto* respecto del cuadro; el *proyecto* respecto de su realización arquitectónica son textos que, siendo parte del proceso de producción de otros textos, no alcanzan a circular o a formar parte del consumo social de los discursos, salvo ocasionalmente y por canales de consumo restringido (v. E. Verón, 1973).

Asimismo, por el hecho de formar parte del proceso de producción de una ópera, se hace posible afirmar que el *texto espectacular operístico* –entendido como un hecho cronológicamente posterior a la producción del libreto– está instalado al momento de la escrituración del libreto con la forma de un complejo de convenciones que la clase textual prevé: convenciones musicales y teatrales de la época, de los gustos y expectativas del público, de la serie de espectáculos previos y de todo aquello que concurre a conformar en el escritor-dramaturgo una hipótesis de la representación que su texto incorpora (De Marinis, 1982).

2. De la función

El papel del libreto en la interacción social²⁸ puede ser identificado a través de la conceptualización de las cuatro funciones elementales de la comunicación que Heinemann y Vieweger (1991) reconocen para los textos comunicativos:

²⁷ La situación es claramente comprobable, a diferencia de las bibliotecas de otros teatros europeos la biblioteca del Teatro Colón no cuenta con algunos de los libretos de las óperas estrenadas en el mismo teatro; las bibliotecas de las instituciones musicales resguardan partituras más que libretos; las bibliotecas especializadas en género teatral abundan en obras dramáticas no musicales. Actualmente, algunos sitios de Internet ofrecen alguna versión de autor en escritura electrónica. Es solo un ejemplo para una situación bastante generalizada en la Argentina, vinculada con problemas de política económica y cultural, y también –presumiblemente– de “uso”: como la reducida demanda para su lectura, salvo en el caso de las óperas de repertorio. De hecho, la copia del libreto artesanal (Ricordi, 2005) me fue facilitada por el periodista Prof. Gustavo G. Otero de su biblioteca personal, y no la hallé en el Teatro Colón.

²⁸ Su contribución a la realización de metas comunicativas sociales y objetivos individuales, así como a la constitución de relaciones sociales, en el decir de Heinemann y Vieweger (1991).

expresarse, contactar, informar y comandar. Por cierto la de “expresarse”, entendida en un sentido amplio y abarcador también de la dimensión *pasional* y *poética* de los discursos, es primordial y común a todo texto investido socialmente como literario o artístico y al espectáculo operístico (la *novela* de la que este libreto deviene, el *libreto* en sí mismo, el *texto espectacular*). Por otra parte, el texto dramático, respecto del público –es decir, de su destinación última– no guarda para sí el predominio de la *función-contacto*, sino que esa función es propia del *espectáculo teatral* y del *operístico*, con la misma potencia o mayor aún que la función *expresivo-poética*. Desde que empieza hasta que concluye, al espectáculo teatral y al operístico se les asigna socialmente la función dominante de establecer y mantener el *contacto* en términos de *tensión dramática* y/o *contigüidad corporal, vocal y tímica o pasional*.²⁹

En cuanto al libreto, lo que ha sido explicado arriba acerca de su multidireccionalidad y destinación se corresponde claramente con su funcionalidad textual: entendido hoy día como un producto cultural, el libreto de ópera se ofrece como lugar de reconocimiento de un conjunto de huellas que reenvían al proceso de escritura, un proceso más o menos regulado por ciertas restricciones propias de un texto destinado tanto a *informar* como a *comandar* su transposición al *texto espectacular operístico* y, en consecuencia, a otros materiales y soportes propios del espectáculo en el que confluyen discursivamente una diversidad de materias significantes propias de los discursos musical –vocal, instrumental y/o electrónico–, verbal, gestual, lumínico, corporal, fílmico; y, en definitiva, a *hacer que los primeros destinatarios hagan algo* (hacer-hacer).³⁰ En este punto, la diferencia entre el *libreto de ópera* y el *texto teatral no lírico* estriba justamente en el hecho de que el libreto debe prever que la palabra escrita será cantada o musicalizada. La palabra cantada, vocalizada o musicalizada es casi

²⁹ Esta afirmación –como muchas de las que se han hecho– es una generalización referida a la cultura occidental que puede presentar variaciones de grado según la época, la corriente estética predominante y la poética propia de cada director teatral.

³⁰ Ignacio Apolo (2003) observa que esta *disposición a la acción* es un rasgo propio de toda *obra teatral escrita*: “Se escribe para que algo sea hecho”, para que “encarne”; en este sentido (cuasimístico de expresarlo) reconoce en el texto escrito cierta fuerza *preformativa* [realizativa]. Para Apolo, la obra teatral desaparece en tanto escritura en virtud de su encarnación en el espacio y del transcurrir temporal, en un ritual que llama a sus oficiantes para que sea actualizado, por eso es el presente el único anclaje posible de su enunciación.

siempre más extensa al momento de su interpretación que la palabra diseñada para ser hablada. Esta restricción en producción incide en las estrategias de elaboración del libreto (en su superestructura, sus procedimientos, sus temas, como se verá más adelante).³¹

Vale decir que en cuanto texto orientado a *comandar* el texto espectacular, el libreto es “retroactivamente” obediente a las leyes que rigen el espectáculo futuro. Eso significa que el *saber* del *género libreto* estriba entonces en construirse a sí mismo como un lugar de mediación, en el sentido de conocer las posibilidades del conjunto de los discursos que asumirán sus dictados y viabilizar la realización de la ópera.³² A su vez, buena parte del libreto, en especial el discurso directo de los personajes, será transpuesto a la partitura, y, en cuanto género, *sabe* que la partitura es la ley del espectáculo.³³ La partitura aprueba, rectifica o transforma melódicamente el decir del libreto en una *ley escrita* o *notada* para que sea *interpretada, realizada o ejecutada* por instrumentistas y cantantes (y, en las óperas tradicionales, también por el *régie*). Desde el momento en que la partitura es la ley que rige la transposición musical (porta la

³¹ Asimismo, el más leve cambio en la acentuación, la prolongación del sonido de una vocal y su altura, la difusión de los contornos que separan una palabra de otra, hacen de la palabra cantada una palabra “extranjera” e irreconocible incluso para el público experto: “Yo empecé a entender la ópera recién cuando apareció al subtítulo electrónico”, afirmó G. Gandini en una conversación *ad hoc* (06/07/05). Los artículos críticos del estreno de *La ciudad ausente* reconocieron la innovación de usar el subtítulo para transcribir el propio idioma (cantado / escrito y proyectado en escena); ya que se usaba solo para traducir una lengua extranjera. Asimismo, como se verá en la segunda parte de este capítulo, el subtítulo añade texto escrito que nadie canta ni dice en escena, de modo que el texto se autonomiza de su emisor. Esto no sucedía en la época de Auden: en su ensayo sobre la traducción de los libretos de ópera, Auden (1989 y 1968) observa que por lo general la gente entiende una palabra cantada de cada diez (v. Ameille, 2006), pues “cantar algo lleva más tiempo que decir”. Auden vincula esta restricción con la tensión dramática y con los procedimientos del libreto de ópera, como el tipo de verso breve o llano: con la necesidad de usar un lenguaje no reflexivo y despojado de figuras poéticas, y con la necesidad de reiterar varias veces los mismos términos, ya que si el espectador no alcanza a entenderlos de inmediato, podría sí comprenderlos la segunda o la tercera vez.

³² El libreto en tanto texto directivo, tal como el rey de *El principito* de A. Saint-Exupéry, no podrá ordenarle al Sol que se ponga en otra hora diferente de la que se pone usualmente en su Planeta, vale decir que dará órdenes razonables o acotadas a las necesidades del espectáculo.

³³ Me limito aquí a considerar cierta función tradicional de la partitura y no relevo los casos, propios de algunas vanguardias y posvanguardias, y de poéticas experimentales, en los que la partitura cobra la forma de proyecto o diseño no necesariamente destinado a ser ejecutado, sino a ser “leído” (a suscitar efectos sonoros en la imaginación del lector –comparables, por ejemplo, con la poesía concreta– o a suscitar fenómenos de improvisación musical y/o a transgredir la tradicional función “legislativa” del “objeto-partitura” en tanto institución, etc.).

notación musical, y transcribe -del libreto- el texto verbal a ser cantado), se configura, también, en instrumento de *sanción social y estética* para con el espectáculo operístico por parte del público avezado en música y de la crítica especializada. Del mismo modo, el libreto puede guiar la disposición de la audiencia y ofrecerse como instrumento para juzgar la adecuación de la música y la puesta.³⁴ Lo cual se vincula también con el hecho de que el texto verbal del libreto será diferido y transpuesto a su vez a la partitura, al subtítulo electrónico y/o a otros tipos de "escrituración" o escenificación.

En definitiva, el libreto puede ser definido como un *plan de ejecución* de una tarea a cumplir: es decir, un texto predominantemente directivo, ya que debe organizar y controlar los procesos y las actividades de los destinatarios por medio de prescripciones sistemáticas y ordenadas (A. Silvestrini, 1995: 21). En este sentido tiende a controlar tanto a sus destinatarios inmediatos (los productores del espectáculo) cuanto a los destinatarios mediatos (el público del espectáculo).

En cuanto a los destinatarios del espectáculo, el libreto es un texto destinado a facilitar la comprensión de los sucesos de la escena y de la palabra cantada, a *instruir o transmitir información para conformar su competencia*: su formato o estructura, sus temas, sus procedimientos. Dado que informa, instruye, ilustra, a través de la lectura, aquello que el público *irá a ver o irá viendo y oyendo* mientras transcurra la ópera, o *habrá visto y oído* (pues puede ser leído después de la función):³⁵ el libreto prescribe y ordena (*hace-saber*) el modo en que el

³⁴ Vale aquí recordar la mención acerca de que "la dificultad de seguir un libreto de ópera [...] fue facilitada durante los siglos XVII y XVIII por la práctica de llevar el libreto impreso al teatro y leerlo durante la *performance*; esta práctica también significó que un mal acompañamiento o una pobre enunciación de los cantantes resultara menos injuriosa a la comprensión de la ópera." (E. J. Dent / P. J. Smith: "*Libretto: Translation*", en: S. Sadie, 1980, ob. cit. [Trad. *ad hoc* de M. Delgado]).

El libreto lleva la memoria de este uso histórico: la de ofrecerse como lugar de control por parte de la audiencia respecto del espectáculo (más allá de que hoy no haya simultaneidad lectura/espectáculo); también es posible que el espectáculo se ofrezca como lugar de *prueba a prueba* del libreto, en el sentido de que permita juzgar su pertinencia textual.

³⁵ O *estar viéndola y oyéndola* en simultaneidad, en el caso de óperas reproducidas en Video, TV o DVD. Cabe aclarar que el video del espectáculo de la LCA (1995) es de circulación restringida a la promoción que el Teatro haya decidido realizar fuera del país: la marca textual de esa determinación está en la traducción al inglés de los textos originales del subtítulo en español.

espectáculo *debe ser mirado, escuchado, interpretado* e, incluso, *sentido*, en cuanto imprime instrucciones de carácter *tímico* o pasional.³⁶

Esta función instructivo-directiva del libreto, referida a su destinación segunda o “mediata”, es *intensificada* a través de las declaraciones de los autores a la prensa, los artículos periodísticos de anticipación e interpretación, el resumen argumental del Programa de mano y, en la actualidad, el subtítulo electrónico. Pero el hecho de que la *difiera*, la *reparta* o la *refuerce*³⁷ no hace más que confirmar que el espectáculo operístico de algún modo la requiere,³⁸ más allá de que los artículos de anticipación de los medios sean necesarios para difundir la programación (estreno o reposición) de la ópera como acontecimiento cultural.

Por lo demás, el *libreto* comparte con el *texto dramático no musical* el hecho de funcionar socialmente como un texto casi desprovisto de autonomía: como un “metatexto” –en el decir de M. De Marinis (1982)-³⁹ en tanto prescribe o alude prescriptivamente a su puesta en escena futura y/o hipotética. A esta condición de *metatexto a priori* –que le es garantizada institucionalmente por el uso–, De Marinis agrega la de *metatexto a posteriori*, en la medida en que el texto dramático (incluido el libreto) funciona en un momento posterior al estreno del espectáculo como una *transcripción de la puesta en escena que lo ha precedido*, un espectáculo *ya hecho* y no, como ocurre en su primera actualización, un espectáculo *por venir*. *Metatexto a posteriori*, entonces, en un sentido laxo, como

³⁶ Cuando el texto directivo del libreto dice que se oirá “un dulce cantar” (LCA, Ricordi, 1995), la directiva es para el compositor, pero la interpretación de la subjetividad inscripta en la adjetivación (“dulce”) depende tanto de los códigos de la época (su interpretación puede ser compartida en producción y recepción) cuanto de cada interpretante en particular (la interpretación musical de la dulzura puede variar –coincidir o no– en la representación del escritor que la proyecta, del compositor y el cantante que la interpreta, y de cada oyente particular).

³⁷ El resumen argumental acompañó desde su origen al espectáculo operístico (P. Fabbri, 1990).

³⁸ Por lo menos en mayor medida que en el espectáculo teatral no lírico, donde la función comunicativo-informativa en relación con el público recae hoy día en el decir y hacer actoral, en la escena misma, y no en el texto dramático.

³⁹ Si bien el texto citado es de 1982, ni los estudios teóricos sobre género ópera ni los estudios teatrales han avanzado mucho al respecto. Vale mencionar el caso de los estudios sobre género literario de García Berrio y Huerta Calvo (1995) o los trabajos de Jorge Dubatti (2002 y 2004), que lo mencionan en el interior de las formas musicales de los géneros dramáticos, pero no se han extendido en su estudio particularizado.

metáfora teórica, y no el sentido estricto de haber sido escrito con posterioridad a su estreno.

Cualquier texto teatral -pero también el texto musical- guarda para sí la prerrogativa de comandar la producción de un nuevo espectáculo o una "reposición" (de ahí que las instituciones lo conserven, aunque no siempre; sí en el caso de la LCA: libreto y partitura, Ricordi, 1995).

En relación con esos dos aspectos con que M. De Marinis caracteriza el texto teatral, el libreto expone su raigambre paradójal: por un lado, parece regido (y gestado) por su vocación de *comandar* el espectáculo; por otro, parece programáticamente dependiente de su actualización en un espectáculo futuro del que guarda los restos bajo la forma de "directivas"; de modo que puede ser entendido, también, como *la memoria verbal* y el registro de lo que el espectáculo *no fue*. (La *escritura* del libreto, entonces, como una *materialidad* opuesta a la evanescencia de la vocalidad de la palabra cantada en el espectáculo operístico.)⁴⁰

También en consonancia con cualquier texto teatral, el libreto tiene otras funcionalidades, vinculadas con su estructura interna, que devienen del "desdoblamiento" de lo que llamamos su multidireccionalidad (y que pasamos a considerar en el punto 3): del grupo de agentes que convergen en la producción del espectáculo habíamos identificado al compositor (el libreto en su totalidad, para la producción de la partitura), pero también al *regisseur*, al escenógrafo, al vestuarista, al iluminador, a los cantantes-actores, a los que provee de la palabra a ser cantada/hablada (aunque también la reciban en la partitura). Mientras que las especificaciones -que no sean escenográficas o de actuación actoral- para los músicos (instrumentistas y cantantes) son diseñadas desde la partitura.

⁴⁰ Por un lado, no todo libreto se actualiza en un espectáculo; por otro lado, un libreto siempre es *otro* respecto del espectáculo: a través del libreto no se sabe cómo fue el texto espectacular. Solo la grabación y la filmación del espectáculo, en tanto "registro", son socialmente convalidadas como testimonio.

3. De los procedimientos

El campo de las estrategias y las tácticas textuales en función del espectáculo es decididamente extensísimo, por ello me referiré solo a algunas de ellas. En principio cabe señalar que, tratándose de la transposición de una novela a libreto de ópera, predominan, en producción, las actividades de *reducción*⁴¹ y *condensación* (aunque también de *expansión* lírica, para el caso de los textos destinados a la *arias*);⁴² operaciones que obedecen al tratamiento musical de los textos verbales –que la materialidad de la música extiende–, y a la durabilidad y la extensión temporal que la ópera exige en tanto espectáculo dramático lírico.⁴³ Específicamente, a la palabra cantada que, salvo excepciones, sobrepasa el tiempo de lectura de la palabra escrita para ser recitada o dicha en voz alta; en consecuencia, como el libreto es un texto verbal escrito debe prever el tiempo de la dicción lírica.⁴⁴

⁴¹ En la transposición de novela a ópera, necesariamente se seleccionan unas historias y se dejan perder otras menos pertinentes al género musical o a la intriga que se ha decidido relevar. Por ejemplo, en uno de los esquemas previos a la constitución del libreto, aparecen vestigios de la reducción por omisión selectiva: ni la ópera ni el libreto le dan lugar a la escena de Carola Lugo y el pájaro mecánico que había sido planificada para su transposición:

“Acto II (...) / 2. / Junior entra en la historia de Russo y encuentra a la mujer en un pueblo de la pampa. El pájaro mecánico, el taller, los inventos.” (R. Piglia: *La ciudad ausente* [esquemaguion del libreto de ópera], *pre-texto* inédito, 1993 circa.)

⁴² El monólogo de Junior es una ampliación temática y discursiva de la novela, en la que no figuraba. Las arias de la Mujer-máquina agregan versos de Macedonio Fernández, como se verá, más pertinentes para el canto lírico (respecto del extenso monólogo de la Máquina en la novela, que es sustituido y reescrito en versos libres.)

⁴³ El espectáculo operístico se extiende, en la actualidad, entre dos y tres horas (depende del tipo de ópera, la poética del compositor, la sala teatral en la que será presentada). En algunas salas, la extensión es de aproximadamente una hora: la institución sugiere la durabilidad (por ejemplo, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, se solicitó que el espectáculo operístico durara aproximadamente una hora, en los casos de *Sin voces*, *Hildegard* y *Anna O*. Ob. cit.).

⁴⁴ Incluso en los recitativos, “las palabras de una ópera deben ser deliberadamente más lentas que aquellas que son dichas en una representación hablada y por esta razón habitualmente no involucran ni argumentos filosóficos ni intrigas complejas que no puedan ser leídas fácilmente en un tratamiento operístico.” (E. J. Dent / P. J. Smith: “*Libretto: Translation*”, 1980, ob. cit., [trad. *ad hoc* de M. Delgado]). También lo señala W. H. Auden (1968).

Sin embargo, *La ciudad ausente* presenta una trama compleja y una temática de orientación metafísica, pero el espectáculo facilita (a través del resumen argumental) la comprensión de unos hechos fictivos primarios susceptibles de ser entendidos por cualquier espectador. Igualmente el libreto reduce notoriamente la complejidad que presentaba la novela de la que fue transpuesto.

Estas operaciones reductivas son insignificantes si son observadas desde un criterio cuantitativo, pero desde el momento en que exigen elecciones estructurales, temáticas, enunciativas, etc. (qué transponer y qué, no; cómo se reformula el texto; qué voces se hacen cargo de los enunciados) se vuelven indicadores cualitativos relevantes para este trabajo.⁴⁵

En estrecha relación con la situación, la funcionalidad, las necesidades y condiciones que propone el espectáculo,⁴⁶ el libreto de ópera puede ser definido como una *clase específica de texto dramático* cuyos procedimientos se orientan a posibilitar la actualización espectacular, signada por una impronta preponderantemente musical.

De modo que el libreto, temática y programáticamente, es un texto "procedural":⁴⁷ un ajustado plan de ejecución, en tanto ofrece indicaciones organizadas consecutivamente para realizar el espectáculo. Es un plan de acciones representables que está sobredeterminado por una historia (en nuestro caso, una historia múltiple).

⁴⁵ Así lo observa Genette (1989: 292), respecto de las relaciones hipertextuales (hipotexto-hipertexto) cuando denomina "mudanzas cuantitativas" a las transposiciones que van desde un género de mayor longitud a otro, por ejemplo, operístico: "Todos los días se reducen o se aumentan textos. (...) Se entiende por ello algo muy diferente a simples cambios de dimensión. Son operaciones más complejas (...) que bautizamos, algo groseramente, como reducciones y aumentos, en consideración a su efecto global que es, efectivamente, disminuir o aumentar su longitud; pero (...) no afectan solo a su longitud, sino también (...) su estructura y su contenido. Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, (...) que se deriva de él, pero no sin *alterarlo* de diversas maneras."

⁴⁶ Tanto es así, que ningún texto teórico o crítico sobre el libreto –en general o en particular– ha podido tomarlo como objeto de estudio sin hacer referencia a su puesta en escena real o hipotética. Así, en algunos estudios mencionados en el capítulo dedicado a la novela: en N. Bratosevich y M. A. Pereira, al momento de comentar el libreto y la función operística, y también M. A. Alí (2007) y T. Orecchia-Havas (2010).

⁴⁷ Cualquier contenido o tema puede ser objeto de instrucción. Cuando se hace hincapié, no en la función, sino en el objeto de la instrucción, el texto es llamado "procedural", dado que da cuenta de un procedimiento que atiende a un contenido temático específico y general (A. Silvestri, 1995). En el caso del libreto, ese contenido es el espectáculo operístico específico al que el libreto refiere. En tanto plan de ejecución las secuencias directivas suelen presentarse en un orden más o menos fijo, pero también jerarquizado de sus elementos: una acción abarcativa (realizar un espectáculo operístico) que se despliega en pasos sucesivos que se van detallando y especificando respecto de los que los anteceden, de ahí la relevancia de la especificación genérica del libreto: "*La ciudad ausente. Libreto de ópera*".

3.1. De los temas

Históricamente, los temas de la “narración” operística han estado fuertemente ligados a la tradición mítica grecolatina entendida como compendio de pasiones divinas y/o humanas. Central a la trama o en posición lateral, el tema del amor perdido en todas sus variantes (la muerte, la traición, el despecho, la venganza, etc.) libera las pulsiones y llama al exceso.⁴⁸

En el caso de la transposición de *LCA* (novela a ópera), lo primero que identifican los autores es que el tema de la máquina narradora/cantante articula la transposición: el deslizamiento semántico-discursivo que va del *contar* al *cantar* (de la máquina que cuenta historias –en la novela– a la máquina que canta historias –en el libreto y la ópera–) ha sido anticipado por Piglia y Gandini, y también relevado por la crítica, como la marca por excelencia de su transposición (como se verá en la segunda parte: “Ópera Museo”).⁴⁹ A su vez, el canto encuentra su motivación en esa figura que resulta ser una metáfora teórica: toda ópera es una máquina cantante.

⁴⁸ De la novela *LCA*, dice E. Berg: “La construcción de la máquina es explicada en la historia de amor y pérdida de una mujer (un tango): la ausencia de la mujer de Macedonio, ausencia de una mujer, una ciudad, una lengua, o una patria.” (E. Berg, 1996, en: J. Fornet, 2000: 65). También Gandini alude al tango en lo que hace a la pasión urbana (entrelazando apenas una alusión musical en la ópera), pero esa temática es también propia de la ópera burguesa, un cliché amoroso.

⁴⁹ En esta línea, la ópera considerada fundacional, *L’Orfeo* de Monteverdi (1607), con libreto de Alessandro Striggio, construye una relación motivada entre canto y narración al prever la actuación en la escena del personaje “Música” en función narrante. En el Prólogo, Monteverdi hace intervenir a la Música, en un canto estrófico: “Descendiendo del Parnaso, es ella [la Música] quien va a guiar a los mortales en su periplo al lado de Orfeo. Desde el principio de la ópera la Música accede de esta forma a un rango decisivo: el de narradora.” (Sophie Roughol: 2003). Más adelante nos referiremos a esta relación motivada (por convención), muy propia de la ópera en cuanto género musical, que se transforma en parámetro del *buen* libreto (es decir, en una preceptiva, un criterio de producción y de evaluación por parte de la crítica). En este sentido, Auden es muy específico: “Un personaje de ópera no puede ser razonable, pues si lo fuera no tendría motivos para cantar, ya que podría muy bien hablar. De modo que en los libretos de ópera, los libretistas buscan crear personajes fronterizos respecto de la locura, porque, como dice Auden, ‘para cantar, todos los personajes deben ser un poco locos.’” (A. Ameille, 2006, art. cit. Trad. *ad hoc*.) En definitiva, deben ser ellos mismos figuras pasionales. A su vez, Auden observa que las óperas no pueden ser trágicas desde el momento en que el espectador queda maravillado con el canto, por ejemplo, de una mujer abandonada al borde del suicidio. La ópera es entonces un arte artificial por excelencia.

La ciudad... es una novela (...) en la que existe una 'máquina de contar historias' que se transformó para Piglia y Gandini en el disparador para concretar la adaptación de la novela a la ópera.

La idea de hacer una ópera –agrega Piglia– surgió (...) sobre la base de la primera cuestión, que es que la máquina de contar también lo es de cantar. "La imagen de una máquina que canta en un escenario fue lo que nos atrajo primero; ese fue el motor para adaptar y escribir una cosa nueva." (Liut, 1993.)

En *LCA* (libreto), la historia deviene de la novela y estimula la formulación de la pregunta acerca de la información que el libreto ha incluido o relegado respecto de su antecedente.

De lo primero que da cuenta esa pregunta es de la inversión de los dos programas narrativos que estructuran una novela predominantemente política:

a) la historia de una investigación (vinculada con la no ficción y el policial negro y paranoico) da lugar a la exhibición de una sociedad vigilada que procura censurar y borrar la memoria social, incluso haciendo circular relatos y sometiendo a su control los posibles efectos de sentido; memoria que, sin embargo, se impone a través de las historias que circulan clandestinamente y que se presentan en la novela con deliberada autonomía, como si esta fuera un libro de cuentos hilados por la figura del periodista-investigador que los va hallando, hasta que finalmente este se pierde en el interior de un museo y en la voz múltiple e irresistible de la máquina cantante;

b) comparativamente –libreto/novela–, la historia de la pérdida de la mujer amada por Macedonio Fernández, la creación –pacto fáustico mediante– de la máquina-narrante, la soledad de la Mujer-máquina que ha sobrevivido al amante ausente... quedan más diluidas en la novela frente a la contundencia que adquiere la historia política. Es decir, si bien la novela despliega explícitamente la prehistoria de la máquina, es menos visible que en la ópera por contraste con la radicalización de la función política de la máquina: la de recuperar y recrear todos los relatos sociales que desde ella resisten en el anonimato del museo de la memoria. Una máquina de la memoria a la que un Estado implacable procura "desconectar".

Si bien el libreto mantiene (exhibe) *casi la misma* "construcción arquitectónica" (es decir, el hilo conductor es la figura del investigador como

estrategia propia del policial), será el lamento desolado de la Máquina que da inicio y fin al libreto el que prevalezca. Y prevalece por su posición inicial y final, porque convoca y recupera las voces de las “prisioneras” de las otras microóperas (la Mujer-pájaro y Lucía Joyce) y los motivos temáticos (pasionales) propios de la historia de la ópera:⁵⁰

a) por un lado, el libreto alude a una historia política, “penitenciaria” y paranoica, pero a su vez la diluye hasta lo irreconocible;⁵¹ y,

b) por otro, exhibe la historia de la pérdida de la mujer amada y la problemática macedoniana del *no olvido de amor* que dan ocasión al *pacto fáustico* y este a la creación de la Máquina-cantante, figura que invierte simétricamente la situación que había generado su invención: la máquina que preserva el alma de Elena sobrevivirá a su amante, Macedonio Fernández. Por supuesto esto está en la novela, pero es exaltado en el libreto y en la ópera. El error en la previsión de Macedonio es el desencadenante de esta inversión: una mujer-máquina que -en el inicio y cierre del libreto- canta (cuenta) y *espera* a su amado ausente en la soledad de un museo o de una isla, prisionera del tiempo. Por eso, hablando del libreto y del pasaje de la novela a la ópera, años después, Piglia (en Lambertini, 2008: 171) señalará: “La ópera es la máquina y el amante ausente”.

Por otra parte, este “error” desencadenante del drama es uno de los elementos propios de la intriga operística en cuanto género: W. Auden (1962) insiste en mostrar que el drama para música necesita una intriga que trabaje sobre el modelo del drama hablado. Un *buen libreto* precisa, entonces, de una

⁵⁰ Estos motivos serán recuperados en la segunda parte de este capítulo “Museo Ópera”. La temática ha sido brevemente identificada por su autor. Así lo muestra el artículo de Paola Suárez Urtubey (1995) que figura en el Programa de mano del Teatro Colón, y que viene, justamente, a conformar la competencia de la audiencia: “El núcleo operístico dramático básico, es decir, la historia de la pérdida [de la mujer amada] y el pacto [fáustico, para convertirla en una máquina eterna]. Luego era preciso transformar algunas de las historias que alimentan el relato, en pequeñas óperas. [...] las microóperas condensan la historia global [...]: siempre una mujer [...] prisionera”.

⁵¹ Las críticas y análisis de la ópera casi no reconocen los aspectos políticos sino como ironías. Sin embargo permanecen en el libreto, como se verá más adelante en este mismo capítulo (en los ejemplos que se citan en el subtítulo “Procedimientos...”). Por otro lado, el hecho de que se diluyan (respecto de la novela) y de que predomine el relato amoroso, será retomado en “Ópera Museo”, ya que los efectos de sentido del libreto se plasman (y/o modifican) en la ópera y en las lecturas críticas que de la ópera se han hecho. Por supuesto esta consideración puede modificarse en otra puesta en escena.

intriga que se base en el malentendido, en el error, en la lectura desviada, en la previsión malograda:

El drama se basa en el malentendido. Creo que alguien es mi amigo cuando en realidad es mi enemigo; pienso que soy libre de casarme con una mujer que resulta ser mi madre; creo que se trata de una camarera cuando en verdad es un hombre travestido; que ese joven bien vestido es rico, cuando en verdad no es más que un aventurero sin un peso; o que si yo hago esto o aquello obtendré determinado resultado, cuando lo que obtengo es muy diferente. Todo buen drama comporta dos movimientos: el de rendirse al error y el de descubrir que ha sido un error.⁵²

En la novela, un condolido Macedonio vislumbra que la memoria persiste cuando el cuerpo se ha ido, pero no prevé su propia muerte ni la condena de la Máquina a una soledad eterna.⁵³ Sin embargo es en la ópera donde este movimiento se hace visible (v. Segunda parte: "Ópera Museo").

La inversión entre los elementos visibles y los soterrados –en la ópera respecto de la novela– es claramente identificada por el escritor-libretista:

Lo que en realidad funcionaba como elemento para adaptar era lo que en la novela era más invisible, esa trama dramática que en la novela está muy abajo. Nosotros [Piglia y Gandini] la pusimos en primer plano. Esa trama queda como disuelta o dispersa en el libro, mientras que en la ópera tomamos ese nudo dramático como elemento central: un hombre se enamora de una mujer y cuando ella está muriendo hace un pacto para mantenerla viva, convertirla en una suerte de máquina, sin pensar que él va morir y que ella va quedar eternamente prisionera. (Piglia, en Lambertini, M. 2008: 163-164.)

Entre la novela y el libreto, las operaciones de reducción son en su mayoría una exigencia del cambio de género (vale reiterar que el libreto obedece a las restricciones del espectáculo, incluso respecto de las múltiples historias de la novela que se han escamoteado y de las que se han sustituido por

⁵² Traducción *ad hoc* de W. H., Auden, [1962] 1989, op. cit., p. 471: "Drama is based on the Mistake. I think someone is my friend when he really is my enemy, that I am free to marry a woman when in fact she is my mother, that a person is a chambermaid when it is a young nobleman in disguise, that this well-dressed young man is rich when he is really a penniless adventurer, or that if I do this such and such a result will follow when in fact it results in something very different. All good drama has two movements, first the making of the mistake, then the discovery that it was a mistake." (Cita de fuente segunda: Amaille, 2006, art. cit.).

⁵³ "No podía soportar que ella, muerta, pudiera recordarlo y estuviera triste de verlo solo. (...) Esa tarde concibió la idea de entrar en el recuerdo y quedarse ahí, en el recuerdo de ella." (Piglia, LCA, 1992: 162-163)

microóperas);⁵⁴ asimismo, la inversión del énfasis entre la historia más visible y la más diluida viene a dar cuenta de una formación discursiva que recorre la historia de la ópera y a la que los autores –Piglia y Gandini– adscriben en tanto la han definido como un *género melodramático* que extrema lo pasional. Efectivamente, la historia de la “ópera seria” (la aristocrática y la burguesa) ha estado marcada desde sus inicios por argumentos de orden pasional, que se condensan en ciertos tópicos dramáticos, como el *lamento amoroso*, y se mantienen de manera persistente en un lugar central o subalterno, pero siempre en tensión respecto del tema que le venga a disputar su centralidad. En ese aspecto, la tradición del género –portador de una memoria *tímica*– predispone a las temáticas de índole pasional sin por eso despolitizarse, y aunque haya habido óperas de otra índole.⁵⁵ Si al libreto y al espectáculo (LCA, 1995) subyace la concepción de un género lírico que condensa sus atributos en su configuración melodramática, la razón de la adscripción a esa idea parece justificarse en el proyecto de ambos autores de construir un museo de la ópera en el interior de una ópera contemporánea que actualiza y revela esas constantes (los autores anuncian, en 1993, que su proyecto es hacer un museo de la ópera); de ahí que el énfasis haya sido puesto a) tanto en el motivo de la

⁵⁴ En ocasión de una entrevista, en la enunciación de las preguntas que la compositora Marta Lambertini le hace R. Piglia acerca de la producción de su primer libreto de ópera se reconoce que el supuesto es que el género lírico ha sido determinante respecto de la dificultad de producir un libreto a partir de una novela tan compleja (más allá de que Piglia, al momento de responderle, reorienta el sentido de las intervenciones de Lambertini, para pasar a considerar las semejanzas entre novela y ópera). Cito a la entrevistadora:

L.: “Leyendo el libro original, uno se da cuenta de que *hay una transformación de género muy fuerte*”

L.: “El relato [en la novela] va y viene, (...) se comienzan a entender las cosas mucho después y por qué los episodios están hilvanados de una manera determinada. *Con eso [con una novela tan compleja] no se podría llegar a la ópera*, había que transformar el género.” (Lambertini, M., 2008: 162/163. La intensificación es mía).

⁵⁵ La efectividad política de la ópera seria parece nutrirse de su aceptación como discurso ficcional: “La inquietante realidad (...), el histerismo ante el dolor, la fatiga del sufrimiento (...) sólo pueden desarrollarse en el ámbito de los mitos y de los cuentos de la ópera, protegidos porque admiten pertenecer a la ficción. En la era del escepticismo, la ópera encontró asilo en el mundo de la ficción.” (Ivan Nagel, 1988: 25).

Algunas líneas de la ópera experimental del XX e inicios del XXI han trabajado en la dirección de la no ficción (presentándose como óperas políticas o documentales), utilizando textos documentales: discursos políticos, periodísticos, historiográficos, testimoniales. Trabajar con esta orientación presupone oponerse a las determinaciones del género ópera, que igualmente no puede terminar de liberarse del efecto de inverosimilitud que produce la palabra cantada líricamente. Vale decir que, en general, cuando se desliga de su impronta pasional, la ópera tiende a presentarse como irónica, mordaz o paródica.

pérdida de la mujer amada, que viene a condensar, también, un núcleo de la historia biográfica de Macedonio Fernández: la pérdida de su mujer y su resistencia al duelo;⁵⁶ b) cuanto en el lamento de la Máquina cantante por su amado ausente.

Desandando el recorrido genealógico que propone *LCA* (libreto y ópera), es posible conjeturar que esta obra postula que la ópera en cuanto género musical es un campo de exposición de pulsiones (que desde siempre han sido resistentes al duelo).

Dos cosas estuvieron en el centro de interés: por un lado aquello que decía Gramsci, que en Italia no había novela popular porque ese era el lugar de la ópera [decimonónica italiana]. Esa idea de que la ópera es en realidad narrativa popular. (...) Lo interesante de las reflexiones de Gramsci y Fassbinder es que estarían señalando que eso en realidad es una tradición: la del exceso, la de lo no verosímil, la del melodrama. (Piglia, en: D. Fischerman, 24/10/1995)

"[Según Gandini, la máquina genera] microóperas con estereotipos argumentales operísticos de diferentes momentos de la historia de la ópera".

"Lo que sería la estructura fundamental la resolvimos bastante rápido", agrega Piglia. "Encontramos un núcleo, una historia básica que sucede en una especie de ámbito fantástico que es este museo, que también se transforma en el museo de la ópera." (M. Liut, 08/09/1993)

3.2. De las secuencias textuales

El libreto de ópera presenta una gran diversidad de las secuencias textuales que son subsidiarias de la función directiva.⁵⁷ La elección de secuencias instruccionales y no instruccionales, pero con función directiva (por un lado predominan las secuencias dialogales; por otro, las instruccionales, descriptivas

⁵⁶ Sobre ese trance, Macedonio Fernández elaboró la metafísica que recorre *Museo de la Novela de la Eterna*, novela que se propone como origen de la novela de Piglia y de la ópera-museo de Gandini y Piglia. Vale recordar que Claudio Monteverdi elaboró sobre su propio trance la ópera *L'Arianna* (1608), que fue escrita poco después de la muerte de su esposa. Ópera de la que se conserva solamente el lamento.

⁵⁷ Si bien se suele considerar que las secuencias instruccionales son una subclase de la descripción (descripción de acciones a ejecutar para armar una biblioteca), o de la explicación (explicar un procedimiento), o de la narración (un plan o programa de acciones a ser realizadas), A. Silvestri (1995) da cuenta de la diferencia entre esos textos (que pueden usar secuencias instructivas, como el cuento de Julio Cortázar "Instrucciones para subir una escalera") respecto de los instruccionales: los textos instructivos tienen una función específica, ya que se los produce para que el destinatario ejecute una tarea y se los lee para adquirir ciertas competencias que permitirán ejecutarla.

y narrativas) se corresponde con la índole de la actividad en cuestión: indican cómo será la escena desde el punto de vista de un espectador (descriptivas), cómo será recorrida por los personajes y cuáles serán sus acciones (narrativas), consignarán sus reacciones subjetivas (descriptivas o narrativas, según el caso) y, específicamente, las palabras o frases a cargo de ellos (secuencias dialogales). Al conjunto de las secuencias dialogales se lo ha denominado, tradicionalmente, "texto principal o primario"; y a todas las anteriores como "texto secundario".

3.2.1. Especificación de las secuencias:⁵⁸

a) Las **secuencias dialogales** aparecen encabezadas por la indicación del nombre del personaje que deberá asumirlas (indicación que en todo texto espectacular funciona como marca directivo/prescriptiva) y están dirigidas a su colocación en la partitura y también a los cantantes-actores. Ellas consignan las intervenciones discursivas de los personajes; pero en nuestro libreto, y no en todos, también rigen sobre una parte del *subtitulado*, convirtiéndolo en una voz más o desdoblado la enunciación del personaje que tenía a su cargo la palabra hasta ese momento. Estas secuencias *dialogales* y los *monólogos líricos* configuran su resolución en *diálogos hablados*, *recitativos* y *arias* propios de la ópera (remiten asimismo a un tipo de procedimiento táctico respecto de la relación entre palabra escrita y palabra cantada, que se retomará en la segunda parte de este estudio: Ópera Museo).

Ejemplo de los monólogos de la Mujer-máquina (arias) y de las palabras a cargo de Elena en su diálogo con Macedonio (LCA 1995, libreto), que actualizan el tópico del lamento de la tradición operística. Se trata de un tópico tradicional en la historia del libreto de ópera, que a modo de ejemplo confronto a continuación con el Lamento d'Arianna (Monteverdi G. 1623), lamento original de la ópera perdida L`Arianna, de 1608, sobre libreto de Rinuccini).⁵⁹

⁵⁸ Para todas las citas que corresponden a este subtítulo se usará un cuerpo menor de letra, por un lado porque al presentar ejemplos contrastivos, un cuerpo mayor no me permitiría hacer visible la confrontación. Por otro, porque incluso ofreciendo solo algún ejemplo de cada secuencia, se alejaría excesivamente el discurso citante de cada tipo de secuencia y entorpecería la cohesión y lectura total de esta primera parte del capítulo.

⁵⁹ Por cierto Monteverdi conocía las versiones que precedieron a la suya (*La Favola di Orfeo* de Angelo Poliziano, de 1480: recitación acompañada de fragmentos musicales. La *Euridice* de Peri sobre libreto de Rinuccini, de 1600, a cuya representación asistió invitado por el duque de Mantua).

La ciudad ausente:⁶⁰

MÁQUINA: Sé que me abandonaron aquí... Si solo [yo] pudiera morir o verlo una vez más...

ELENA: ¿No lo dijiste cuando yo partía / que oscurecer de olvido no tendría?⁶¹

MÁQUINA: Nadie se acerca (...) Nadie viene...

Lamento d'Arianna:

ARIANNA: Lasciatemi morire! [...]
Lasciarmi in abbandono,

ARIANNA: Dov'è la fede che tanto mi giuravi?

ARIANNA: Ahi, che non pur rispondi!

Ejemplos de diálogos para "recitativo":⁶²

JUNIOR: Sí, de acuerdo. / Pero la máquina... / ¿Dónde está?... ¿Puedo verla? / ¿Es Ella?

FUYITA: Tal vez usted quiera / que [yo] le cuente cómo / conoció a Macedonio el ingeniero / Y de qué forma / empezaron a trabajar juntos. (LCA, Primer acto, escena 2)

[...]

ANA: Quieren sacarla de circulación. Van a clausurar el Museo. La quieren archivar, mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa con tal que la gente se olvide...

[...]

ANA: La quieren desactivar. Dicen que van / a llamar a los japoneses.

JUNIOR: Técnicos japoneses, lo único que / nos falta.

Subtitulado: [La máquina] Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar. [...].
(LCA, Segundo acto, escena I)

La relación de necesidad que se establece entre los procedimientos enunciativos y el objetivo del libreto (su actualización en escena) hace del *ahora* (el *presente*), el *aquí* y el *yo* (la *primera persona* orientada a la segunda), el anclaje típico de la enunciación de las secuencias dialogales. Más allá de que este libreto presente otros recursos identificables: como las dos últimas citas del ejemplo, plenas de impersonales que aluden al control político ejercido en la ciudad sobre el destino posmacedoniano de la mujer máquina.⁶³

Por otra parte, las secuencias dialogales casi no polemizan o luchan entre sí. Entre una y otra secuencia, abunda la narración y la explicación, en la medida en que Junior recibe información de aquellos personajes con los que dialoga respecto de la historia que está investigando (y con él, la audiencia).⁶⁴ La

⁶⁰ En las citas se subrayan los elementos deícticos del mundo creado por el texto ficcional.

⁶¹ Cita del poema "Muerta mimosa tuya quiero ser Elena Bellamuerte" de Macedonio Fernández (1920).

⁶² En las citas se subrayan los elementos deícticos del mundo creado por el texto ficcional, así como lo impersonal que reenvía o alude al poder político y a la amenaza que recae sobre la Máquina.

⁶³ El efecto de sentido de este recurso será observado en la Segunda parte de este capítulo.

⁶⁴ No necesariamente corresponde al libreto como género que no use casi secuencias argumentativas en el intercambio dialogal entre personajes o que no haya casi momentos de interpelación, sino apenas algún reproche ("¿No me dijiste cuando yo partía / que oscurecer

interpelación y la "lucha" verbal entre los personajes se concentra en la microópera "Lucía Joyce", en el diálogo con el Dr. Jung, que condensa el momento de mayor tensión dramática del libreto (y de la ópera: de la música y la puesta, como se verá): ya que el poder que la institución psiquiátrica ejerce sobre la paciente (aquí, la "loca") "espeja" tanto la amenaza de la desactivación que -diluida en momentos distantes entre sí- el poder político dirige a la Máquina, cuanto su compulsión por imponer relatos normalizados y únicos (el chantaje, el sometimiento, la comprobación del sometimiento, la interdiscursividad del lenguaje policial minando el lenguaje psiquiátrico).

DOCTOR JUNG

Oiga, m'hijita. Usted está loca. Cree que es una máquina.

(Con paciencia)

Usted, querida, es una cantante famosa que cree ser una máquina.

LUCIA JOYCE

Cree ser, cree ser. Me llamo Lucía Joyce y nunca pienso crecer.

DOCTOR JUNG

Perfectamente. En ese caso, damos por terminada la sesión de hoy.

LUCIA JOYCE

¿Y la droga? Quiero la droga, doctor.

[...]

Me da una dosis...

DOCTOR JUNG

¿Entonces está dispuesta a colaborar con nosotros? ¿Quién es usted?

LUCIA JOYCE

Yo soy la Eva Irlandesa. Soy una muñeca. Soy telépata. Yo era una máquina de cantar en los teatros del mundo.

DOCTOR JUNG

Entonces la voy a desactivar.

de olvido no tendría?" LCA, 1995, A. 2, esc. 5 y 6); sino que es propio de este libreto, y no de todos.

LUCIA JOYCE
No. Antes deme una dosis, Doctor.
¿Quiere que cante? Si canto, ¿me da
una dosis?
(LCA, Acto I, micro-ópera 3. Lucía Joyce)

A su vez, las secuencias con elementos dialógicos (vs. dialogales, según Bajtín) están en las canciones, asumidas –según indicación– por una o varias voces más o menos alienadas de las mujeres (la canción de Lucía, que lucha desde su inicio con el “Herr doctor. So, Herr Enemy”;⁶⁵ y las canciones de Elena y las mujeres, de las sirenas, de Lucía, de la Máquina y las sirenas que se reiterarán con leves diferencias textuales, oponiéndose a algo que está más allá de ellas): voces que se debaten “consigo mismas”, entre el ser las elegidas para morir (La Máquina), el desear vivir (Elena, Lucía) y, a su vez, el evadirse de la muerte: que la muerte no las toque, que se lleve a otra mujer.

MUJERES
(En off)
Oh no, yo no, ella, no yo, ella, yo no,
no yo, ella, ser , no, oh no, no a mí
ahora, no, que vaya otra por mí, y
en todo vemos muerte más allá de
tí. Oh, no yo, ella, por qué, por qué,
no... (LCA, II, esc. 3)

MÁQUINA
(Canta el coro de las sirenas)
Oh sí... Sí, el mar, el mar... Oh sí,
entonces sí, la luz del sol... La isla
de los muertos. Oh, yo no, ella, sí
ella... Y en todo vemos muerte más
allá de ti . Oh sí yo, ella, por qué, por
qué, si entonces, por ejemplo...
Y en todo vemos muerte
más allá de ti. (LCA, II, esc. 10)

En la novela y el libreto, ambas mujeres-máquina están desoladas, más allá de que una, la de la novela –que también parece debatirse entre el querer y no querer morir– concluya su monólogo con un “sí” joyceano, absolutamente afirmativo y resistente.⁶⁶ Mientras que la otra figura, la del libreto de ópera –

⁶⁵ LCA, I, esc. 4, Micro-ópera 3. Estrofa que condensa el poema “Lady Lazarus” de Sylvia Plath, que anuncia su suicidio. La lucha y la tragicidad están inscriptas en la remisión al poema.

⁶⁶ v. Cap. II (2.2.5.i), Waisman (2004: 62) articula la posición afirmativa del final de la novela LCA (el “sí” final de la Máquina de narrar con el “sí” final del monólogo de Molly Bloom, en

que inicia y concluye su monólogo con las arias de desolación- afirma, en posición final: "Ya no viene nadie". La resistencia se inscribe en el negarse a la muerte.

b) Las **secuencias directivas, descriptivas, narrativas y explicativas** constituyen las acotaciones que tienden a dirigir la puesta en escena: *describirla, narrarla, explicarla*. La base directiva (Werlich, 1975) se usa para expresiones textuales que valen como indicaciones de acciones para el comportamiento futuro del compositor, el director musical, el *regisseur* y otros actores de la producción espectacular; vale decir, solicitan que el destinatario realice determinadas acciones, de modo que el tiempo verbal que lo caracteriza es el imperativo.

Sin embargo, algunos textos de base directiva construyen un *enunciador prescriptivo* que tiende a ocultarse como tal y a escamotear el uso de las *marcas de la subjetividad* (escamotean el uso de la primera y la segunda personas, los subjetivemas y las figuras retóricas).⁶⁷ Ese es justamente el caso del libreto de ópera y, en general, de todos los guiones, en los que enunciador prescriptivo utiliza estrategias gramaticales que hacen las veces de imperativos y verbos de obligación. Así, el libreto de *LCA* neutraliza las marcas de la enunciación y tiende a presentar el *deber hacer* como un *estado de hecho* a través del uso del presente en tercera persona, infinitivos, formas impersonales, formas pasivas y frases nominales. Pero a su vez construirá un punto de vista específico, aun cuando tienda a borrar las marcas que lo "delatan", ya que focalizará la escena *con y desde el público*, construyéndose alternativamente como *descriptor* (Filinich, 2001), *narrador* y, en ocasiones, como *enunciador didáctico* (a cargo de explicaciones), cuestión que se vislumbra a partir de dos recursos:

- i. La inclusión y alternancia de secuencias descriptivas y narrativas sobredeterminadas por la orientación directiva (inferible del uso social del libreto que orienta la transposición a la escena, la actuación, la música del

el *Ulises* de Joyce) para desarrollar la idea de resistencia: el sí es la disposición a continuar, más allá de la adversidad: el "sí" preserva del aislamiento y de la pérdida absoluta de los fragmentos del pasado.

⁶⁷ Trabajo con las nociones de "enunciador" y "destinatario" de Eliseo Verón ([1987] 1996).

espectáculo), incluso cuando se evite el uso de verbos modales de obligación y necesidad;

ii. la incorporación ocasional de un “nosotros inclusivo”.

Ejemplos:⁶⁸

Descriptivos (subrayados): tienden a dominar sobre otros tipos de secuencia.⁶⁹

En el escenario vacío está Elena, la Mujer-Máquina. Una luz titila en su interior. Al fondo, sobre las ventanas del Museo, se ve el perfil de la ciudad. (LCA, Acto 1, escena 1)

Junior, el joven periodista que investiga el secreto de la máquina, y Fuyita, el cuidador japonés del Museo, suben por la rampa circular hacia la sala central. Fuyita renguea y lleva una linterna. Avanzan entre vitrinas donde se exhiben objetos diversos. (LCA, A. 1, esc. 2)

La luz de la linterna se mueve en la pared como algo vivo. (A.1, Microópera 2)

Se ve la luz que desaparece y vuelve como un espíritu. / Puede ser la luz de la linterna de Fuyita.” (A.1, Microópera 2)⁷⁰

Hace un gesto hacia lo alto y desde los altoparlantes de la clínica se comienzan a escuchar quejidos, murmullos, pequeños cantos. (A 1, Microópera 3)

En la pared se proyecta una foto de Elena. (A. 1, Esc. 6)

El primer texto describe espacios situados y se estructura a través de marcadores de espacialidad, construyendo las relaciones *adelante-atrás* (“**al fondo**”), *incluido-incluyente y/o afuera-adentro* (“**en su interior**”), *arriba-abajo* (“**sobre las ventanas**” / “**suben por la rampa**”), *vacío-lleno* (“escenario **vacío**”), *central-lateral* (“**entre vitrinas**”), *alto-bajo* (“**Hace un gesto hacia lo alto y desde...**”), y verbos semánticamente vinculados con la noción de espacialidad, visibilidad y audición propia de un enunciador en situación de *descriptor* (“**está**”, “**titila**”, “**se ve**”, “**se exhiben**”) ubicado en el lugar del espectador.

⁶⁸ En todos los ejemplos citados, el énfasis (sobre las marcas que orientan el tipo de secuencia) no corresponde al original.

⁶⁹ En más de una ocasión la posición del enunciador-descriptor fluctúa: aunque siempre focaliza desde el lugar que ocupará el público en la sala del teatro; en ocasiones utiliza un léxico más técnico y más cercano al de los productores del espectáculo que al público.

⁷⁰ El verbo de posibilidad que se propone como una alternativa (“*Puede ser* la luz de la linterna de Fuyita”) indica el modo en que el *regisseur* puede solucionar visualmente la representación del *espíritu*, dejándole a su vez libertad de resolución. De cualquier forma la luz de la linterna funciona en todo el libreto y en la ópera como un elemento de contigüidad que relaciona los diferentes niveles de la espacialidad y de la ficción

Incluso en función de *narrador* (“suben”, “avanzan”). Un descriptor que se ubica frente a la escena y por lo tanto ve *con* y *desde* el lugar que le será asignado al espectador según la arquitectura de la sala del Teatro Colón;⁷¹ un descriptor que prevé y asimila el ojo del espectador ya que, para decir: “Al fondo... se ve el perfil de la ciudad”, tiene que estar necesariamente ubicado en la sala (en ese aspecto el “fondo” lleva una marca deíctica de la relación espacial entre el objeto y el que lo nombra) y no dentro de la escena (en la que la noción de *fondo* sería modificada según el lugar que ocupara ocasionalmente el actor-descriptor). Lo mismo sucede cuando aparecen indicaciones vinculadas con la relación entre el *ver* vs. *oír*: el texto marca el tiempo de audición/visualización al momento de recepción del espectáculo y no el tiempo de lectura del libreto; una clase textual, entonces, proyectada para la escena: “Entra el Doctor Jung cuya voz se oye desde antes de verlo aparecer.” (LCA, A.1, Microópera 3, el énfasis es mío.)

Ejs. Narrativo-descriptivos: (con marcadores de temporalidad, propios de los segmentos narrativos, e indicaciones tímicas –“aterrada”– correspondientes a la subjetividad de los personajes.)

En ese momento se abre una puerta oculta de la sala y entra el Doctor Jung cuya voz se oye desde antes de verlo aparecer. Desde que el Doctor Jung aparece en la sala, Lucía parece aterrada y comienza a hacer movimientos maquínicos casi imperceptibles.

(A. 1, Microópera 3)

Ejs. Narrativo-descriptivo-explicativos (narrativo-descriptivo-explicativos):

Han llegado a una sala y en el centro se alza un pequeño teatro de óperas. Allí se realizan las representaciones de las historias de la máquina. (Primer acto, escena 2. Énfasis sobre la secuencia explicativa.)

Los tres autómatas vestidos a la moda del siglo XVIII realizan movimientos fijos. El joven músico sentado frente a un clavicordio, la mujer-pájaro y el hombre mayor que es un mago y un encantador de pájaros. [...] Repiten la rutina musical para la que fueron programados. Ella canta con dulzura. Los tres giran con los movimientos acompasados de una caja de música. Por fin el hombre mayor se dirige al público.⁷² (A. 1, Microópera 1)

⁷¹ Desde el día en que Piglia y Gandini proyectaron hacer la ópera, y antes de escribirla, tenían ya la certeza de que sería estrenada en el Teatro Colón.

⁷² La mención “Por fin el hombre mayor se dirige al público” se refiere a los personajes que *hacen de público* (Junior y Fuyita), pues se trata de una *puesta en abismo*: una ópera dentro de la ópera que por supuesto alude a la relación ópera-público de la sala.

Lucía sigue cantando en voz bajísima haciendo contrapunto con su voz grabada [...]
(A 1, Microópera 3)

Ejs. Directivos propiamente dichos (en presente y tercera persona o con una frase nominal).

(Recita) (Primer acto, escena 2.).

[Ubicado entre el NOMBRE y el texto verbal destinado a FUYITA. Dirigido al compositor y al director de escena y/o al actor.]

(Para sí mismo) (A1. Esc. 4) [Antepuesto al texto destinado a JUNIOR.]

(De pronto canta dulcemente)" [Antepuesto al texto destinado a Lucía

(A1, Microópera 3)]

(Con calma),[Antepuesto al texto destinado a Lucía (A1, Microópera 3)

(Hace una pausa) [Entre las líneas del texto monologal destinado a Lucía.]

RUSSO

[...] (Sonríe hacia uno de los aparatos de TV del sistema de circuito cerrado que permite vigilar el lugar.)"

Por lo general y no siempre, en el sistema lógico-táctico de este libreto, estos textos aparecen *entre paréntesis* cada vez que están dirigidos a la *construcción actoral del personaje*. En algunos de los ejemplos citados se usan nominalizaciones o textos expositivo-descriptivos que sobreabundan en información de diferente índole: la duración de un film o el resumen de la historia que el film contará a través de la descripción sucesiva de las imágenes.

Otra variante es la índole PARATEXTUAL de algunas secuencias *directivas*. Son de índole paratextual: los nombres de las partes estructurantes (actos, escenas, film, microóperas, por lo general enumeradas explícitamente) y los nombres propios de los personajes a los que se les asigna el texto dialogal (JUNIOR, FUYITA, ANA, DOCTOR JUNG, ELENA, MACEDONIO, MUJER-MÁQUINA, RUSO, etc.).

Cabe aclarar que un mismo segmento textual -al estar multidireccionado- puede variar la *dominante* de una a otra función según a quién esté dirigido: un mismo segmento puede ser *directivo* para el compositor y la cantante, pero *explicativo* o *informativo* para el lector del libreto (volver competente al lector sobre algo o aclararle algo al que ya es competente, como en el ejemplo que

sigue, acerca de la identidad del texto que está siendo citado por un cantante).

Por ejemplo:

“(Canta el comienzo del ‘Finnegan’s Wake’ mezclado con fragmentos de arias de ópera)”
(A. 1. Micro-ópera 3)

Una estrategia propia del libreto de *LCA* es la que se genera en relación con los dos films diagramados para la escena (segunda escena del segundo acto): por un lado, aparecerá el sustantivo “FILM” con especificaciones sobre el tema, la modalidad técnica y el tiempo de la proyección (no se asigna texto dialogal al personaje interno al film –Russo– ni se consigna un *Fin del film*, pero sí se le asigna texto al mismo personaje que actúa en la escena del laboratorio, fuera del film); por otro lado, se consigna un texto directivo que indica el momento en que el film concluye: o sea que la escena representada podría ser entendida *como si ocurriese en el film*. El ejemplo que sigue corresponde al Acto 2, que ha transcurrido en el BAR DE ANA (el subtítulo “FILM” hace las veces de Escena 2):

FILM.

Historia del inventor. Proyección. (Duración aproximada 3’.)
Documentales de la llegada de Russo al puerto de Buenos Aires y de sus proyectos de investigación. Bajan un piano de un barco.

ANA

(Voz en off)

Este es Russo. Llegó al país / en la época de Perón.

[...]

se contruyó un laboratorio / casero.

El laboratorio del inventor y alquimista Russo. [...]

RUSSO

Aquí empecé mi investigación de la
estructura musical de la vida.

Va al piano y toca. Gira la cabeza y le habla a la máquina.

RUSSO

Re, sol, la, son los sonidos de
la lira de Orfeo. / [...]

(Por el circuito de TV se
ve venir a Macedonio)

[...]

“(Pasamos a la escena real)”

Entre la escena que fue representada en el laboratorio de Russo y la Escena 3, que también sucede en el laboratorio, se consigna el "(Pasamos a la escena real)". Entre uno y otro lado del pasaje "a la realidad" es la figura fantasmática televisada de Macedonio –“(Por el circuito de TV se ve venir a Macedonio)”– la que se ha corporizado, al ser asumida por un actor:

ESCENA 3. LABORATORIO.

Aparece Macedonio a un costado del laboratorio, como ausente. (A. 2, Esc. 3)

El efecto retórico de esta escena podría ser vinculado con la teoría estética macedoniana, en la medida en que propone y se propone producir un efecto de "conmoción concienzuda";⁷³ y parece también formar parte una serie de *puestas en abismo*, como las que producen las microóperas *dentro* de la ópera (retomaremos estos *pareceres* en el subtítulo "De la estructuración" de este mismo apartado y, también, en la segunda parte del capítulo).

Luego, en el pasaje que va desde final de la escena 3^a y hasta la 4^a, el texto directivo sigue usando el *nosotros inclusivo* (el énfasis en los textos citados es mío):

(Volvemos a la proyección)

4. FILM

(Duración aproximada 2')

(Construcción de la máquina)

Russo, solo en su laboratorio, arma la máquina. La vemos parcialmente, hay cables y luces, una estructura de madera se superpone con imágenes de la construcción de la máquina por el escenógrafo.

ESCENA 5. EL HOSPITAL

Macedonio está en el corredor vacío del hospital [...] Parece estar componiendo un poema.

MACEDONIO

(Compone un poema) [...]]

[Sigue el texto del poema asignado a su personaje, la escena completa y toda la "ESCENA 6. LABORATORIO", donde sucede el pacto entre el científico y Macedonio.]

⁷³ "Con el término *Belarte*, Macedonio designa las obras de invención [...] que se proponen generar una conmoción [*concienciosa*] de la seguridad intelectual y ontológica del lector a través de un plan consciente de técnicas indirectas, y que se restringen a la exclusividad de su propio material u 'órgano' (como la palabra escrita en la novela, la imagen en el cine mudo, los sonidos en la música)." (Vinelli: "Belarte", en PIGLIA, R. [ed.] 2000, ob. cit.)

"ESCENA 7. BAR DE ANA

Volvemos al Bar donde conversan Ana y Junior.

[La escena continúa, pero el segundo film, actualizado por los personajes en escena, ha concluido y, con él toda la prehistoria (que ha sido diseñada para ser actuada) y que está para informar a Junior (y al futuro público de la ópera) acerca de cómo fue la muerte de Elena, el pacto de amor, el pacto entre Macedonio y el científico y la creación de la máquina que Junior había hallado en el Museo en el presente indefinible del Primer acto, temporalidad que se mantendrá en las siguientes escenas y hasta el último texto directivo: "(Fin de la Ópera)"]

En todo el ejemplo anterior aparecen los únicos cuatro casos en que el *texto directivo* es enunciado a través de un *nosotros inclusivo* del enunciador, *con y desde* el destinatario (todos los destinatarios: los productores de la ópera y el futuro espectador del espectáculo): esos únicos cuatro casos de *nosotros inclusivo* parecen estar vinculados con la inserción de los films en el desarrollo del espectáculo operístico: marcan el inicio, la consecución y la finalización no solamente de las proyecciones, sino también de la actualización ficcional de algunos episodios en la escena. Escenas que se presentan, aparentemente, como una actualización de lo que debía ocurrir en los films observados por Junior y Ana y, simétricamente, por el público que las verá en la ópera.⁷⁴ Los films son sumamente breves, pero son los que instalan la temporalidad de la serie de escenas que actualizan la prehistoria.⁷⁵ Las marcas enunciativas del *nosotros inclusivo*, como en los guiones de cine, especifican -sobre el plano general indicado en tercera/impersonal- lo que debe o no ser visto u oído por la audiencia: *con* la audiencia ("arma la máquina. La vemos parcialmente").⁷⁶ El

⁷⁴ Vale anticipar que, según el modo de producción en la puesta de 1995 y 1997, no se optó -por problemas económicos- por el material filmado, sino que se hizo una suerte de collage de diapositivas que querían remedar un film mudo y documental.

⁷⁵ El corte de la temporalidad (en que se desarrolla la investigación de Junior) reenvía a los años cincuenta y es presentada como un *racconto* o *flash back* de efecto documental que da cuenta de los intercambios intergenéricos entre literatura, cine y ópera. En los momentos en que se actualizan las escenas de los años cincuenta, la ópera se apropia de las rupturas temporales que el cine tomó de la literatura: "Estamos haciendo una cosa bastante cinematográfica, cosas cortas que hasta ahora se relacionan más por corte que por fundido" (Citación a Gandini, en: M. Liut, 1993).

⁷⁶ El recurso del *nosotros inclusivo* puede ser entendido como equivalente al impersonal. La función especificativa (restringe, focaliza, amplía el foco, reenvía a una visión anterior, singulariza lo que se oirá) del *nosotros* es mucho más evidente en el libreto cinematográfico de *La sonámbula*, en la medida en que deben ser asumidos también por los planos del ojo de cámara, de modo que ofrezcan visibilidad/opacidad al espectador, pero no necesariamente al personaje (qué sabe/ve el personaje y qué sabe/ve el espectador ha signado, históricamente, la

libreto indica que en escena se proyectarán dos films, como *inserción y cita genérica*. La inserción de los films constituye un homenaje que este libreto y, luego, el texto espectacular, le dedican al primer cine, en todos los niveles de realización: en el libreto, en la escena, y también en los temas, ya que estas secuencias dan cuenta del momento de construcción de la Mujer-máquina aludiendo a la creación de autómatas que caracterizó las elecciones de una serie de films de la primera época, que funcionan también como modelo de otras escenas.⁷⁷

Como rasgo general y en razón de su estructura, su multidireccionalidad, su variación temática, sus secuencias textuales, su funcionalidad, y como todo texto directivo, el libreto presenta una organización jerárquica y secuencial delimitada por subtítulos y segmentos (actos y escenas, marcas de diálogo, versos, espacios en blanco) que se imprime también en la diagramación de la espacialidad de la página (tipos y tamaños de fuente, signos gráficos, márgenes).

3.2.2. Otros procedimientos:

- El uso de elementos axiológicos plantea problemas complejos en los textos directivos: por un lado son *marcas de subjetividad* que –además de indicar el psiquismo o las pasiones de los personajes– configuran la figura discursiva del enunciador e incluyen sus expectativas (su previsión del texto espectacular

dramaticidad del cine de suspenso); por ejemplo: "*En ese momento, los golpes en la puerta la interrumpen. (Nosotros sabemos que es Santos, que golpea y la llama) Eva se asusta.*" (Spiner, Piglia y Bielinsky: *La Sonámbula*, libreto cinematográfico del film de Fernando Spiner, 1995.)

En este libreto, se usa justamente cuando en la misma escena se superponen tres mundos posibles en simultaneidad sobre el mismo escenario: 1. el del bar de Ana, en el que ella le hace ver los films a Junior (tiempo de anclaje de la historia); 2. la figura del científico en su laboratorio y 3. la figura de Macedonio que emerge de un aparato de TV (del pasado) y se integra a la del laboratorio para crear la Máquina (también en un pasado respecto del "presente" Ana y Junior). Vale decir: que la historia iniciada en el film continúa actualizándose (representándose) sobre el escenario, como si estuviera sucediendo en el pasado, pero también en el presente y ante los ojos del espectador: cada historia es a la vez relatada y actualizada en su propio presente. Como los espacios configurados por los retazos del mapa del Imperio (de Borges), la temporalidad de esos retazos o de esas "islas" superponen la diversidad de sus presentes en simultaneidad (un collage de temporalidades).

⁷⁷ En la Microópera "Lucía Joyce", la protagonista se mueve como una autómatas cinematográfica, tal como había sido previsto en el primer guión del libreto de ópera: "Tercera historia (15') Siglo XX. Mabuse. Caligari. Historia de la Ópera. Lucía Joyce". (Piglia, R. *La ciudad ausente* [esquema-guión del libreto de ópera], pre-texto inédito, 1993 circa.)

diseñada por el libreto); por otro lado plantean problemas de interpretación para aquellos a los que les están destinados (¿qué se entiende por “*dulce cantar*”, que el libreto pide para la Mujer-máquina, Elena y Lucía?). Claro está que el problema nos lleva al tema de las convenciones que cada época ha instaurado en el imaginario social respecto de la relación entre las pasiones y el tipo de música, y al tema de las modulaciones que la historia de la ópera les ha asignado; y también permite iniciar un estudio vinculado con las formaciones discursivas referidas a la concepción que de la mujer subyace al texto, en el contexto de la historia de la ópera.

Las figuras retóricas, en cambio, son asignadas al texto dialogal de los personajes y tienden a situar y establecer relaciones interdiscursivas entre ellos y entre las poéticas de la novela, del libreto, de Joyce y de Macedonio, a cuyos textos aluden bajo la forma de citas textuales o de citas levemente modificadas, pero también de transposiciones de una materia a otra (en la que se diluye o transforma la cualidad retórica del texto de origen).⁷⁸

- Otros procedimientos que presentan problemas para el definir el libreto en cuanto género se vinculan con la relación entre palabra y música, que ha desvelado tanto a compositores como a escritores: la doble o triple destinación de la *palabra escrita* en cuanto a su futura sonoridad (al compositor y –a través de la partitura– al cantante y –a través también de la expresividad de la voz– al público) exigen de ella cierta *ductilidad* para dejarse asimilar y apropiar por el lenguaje musical; cierta capacidad de escriturar la vocalidad más que la oralidad.⁷⁹ En este aspecto, el libreto exagera el rasgo que Ignacio Apolo (2003: 46) reconoce como propio de los textos dramáticos:

⁷⁸ Por ejemplo, uno de los textos directivos del libreto parece provenir de una metáfora que está en los versos de Macedonio de un poema que ha sido citado en todo el libreto. El libreto dice: “Macedonio se decide y entra en la sala del hospital. Tiene ahora en las manos un ramo de rosas [...] Macedonio deja las flores al pie de la cama [...]” (A2, Esc. 5); en el poema “Otra vez” de Macedonio (1920) se lee: “‘Porque no mueras’ / con rosas apartaré de ti a la Simple [...] Porque no mueras / con rosas apartaré de tu camino la hora pálida. A Muerte / daréle a morder de sus pétalos mortales, un día y otro.”

⁷⁹ Refiriéndose a la frase de Melville “Call me Ishmael”, y a la cuestión de la traducción, Michael Cunningham (23/01/2011: 36) afirma: “En la ficción, el lenguaje está compuesto de sentido y música por partes iguales. Las frases deben tener ritmo y cadencia, deben apelar al oído interno

Componer una obra dramática es componer para la sonoridad [...]. Se escribe para que algo suene en el oído.

4. De la estructuración textual

Según Heinemann y Viehweger (v. G. Ciapusio, 1994), la variedad de decisiones funcionales, situacionales y procedimentales vuelve imposible la postulación de tipos de estructuración rígidos para cada clase textual, de modo que proponen tipos de estructuración básicos a los que refieren las estructuras de textos concretos. El productor de un texto tomará decisiones respecto de la estructura arquitectónica y composicional de su producto, de las partes que se sucederán en el texto: una *parte inicial*, un *núcleo textual* y una *parte terminal*. La primera y la última recurren, por lo general, a ciertas fórmulas más o menos fijas de *apertura* y de *cierre* (el nombre de la obra, de los autores, la mención del género, y titulaciones estructurantes devenidas de las convenciones de los textos teatrales: "Primer acto. Escena 1"; "Fin de Acto 1", "Fin de ópera"). El *núcleo* o *desarrollo* acusa, en LCA, ciertos modos de conexión y de desvío entre sus partes, que se manifiestan en diversos niveles del texto.

En cuanto género teatral, el libreto presenta la segmentación en actos y escenas que le solicita el espectáculo futuro para construir la estructura secuencial de una historia susceptible de ser representada (dos actos: el primero de seis escenas y, el segundo, de diez). La estructuración de la historia narrativa y el desarrollo secuencial es sumamente variable de ejemplar en ejemplar. Sin embargo, en términos generales, coincide con el de las *funciones formales* que el

y deleitarlo". (Cunningham, Michael: "Encontrados en la traducción", *N*, 382, 23/01/2011:36.) Estimamos que se trata de una estética (todas las palabras orales tienen música..., las escritas cercenan la musicalidad únicamente cuando no son leídas, pues el lector ocasional la repone o las inviste con la sonoridad de su propio imaginario o de su palabra dicha, en la lectura en voz alta) y que Cunningham se apropia de la tradición poética que así lo considera y la enuncia como una ley o una preceptiva ("*deben tener ritmo y cadencia...*"). La idea que así expresa Cunningham ha estado presente en la larga discusión sobre la relación libreto/ópera.

discurso musical prevé para la ópera: *introducción* (“preludio” u “opertura”), *exposición, desarrollo y conclusión* (“epílogo”).⁸⁰

– ¿En qué se diferencian la escritura de una obra musical y la de una ópera?
– Cuando uno trabaja en un cuarteto de cuerdas piensa sólo en la música. En una ópera, en cambio, se imponen los personajes y aparece un elemento visual. Es como escribir una novela: uno está preocupado por ver qué pasa, por ver la historia a través de la música. (Gandini, en: “La tentación de la novela”, 17/12/2000)

A diferencia de la novela, en el libreto de *LCA* la apertura y el desenlace son formalmente semejantes (la Mujer-máquina se lamenta en la soledad del Museo; del mismo modo, la partitura –Gandini, 1995– retomará en el “EPÍLOGO – CANTO DE LA MÁQUINA” elementos básicos de la “INTRODUCCIÓN Y CANTO DE LA MÁQUINA”).

La estructuración textual está inextricablemente entrelazada con todos los aspectos que se han mencionado antes: con la temática, la construcción de la intriga, los procedimientos. Por ejemplo, la figura del investigador y su deambular es sumamente estructurante ya que, desde el primer acto (esc. 2), este libreto se configura como un policial, cuando el periodista (Junior) entra en el ámbito del Museo para investigar el enigma de la Mujer-máquina y observa, guiado por Fuyita, buena parte de los objetos-historia que ella narra (las microóperas, entre otros). La mayoría de las microhistorias de la Máquina que habitan la novela han sido escamoteadas en el libreto, pero las tres microóperas asimilan diversos motivos de esas historias y microhistorias, especialmente aquellos de reminiscencias joyceanas y macedonianas: así “Lucía Joyce” y “La luz del alma”, respectivamente; “La mujer-pájaro” retoma motivos de varias microhistorias de la novela (de “Pájaros mecánicos” y de la microhistoria “La nena”).

El segundo acto se concentra en el objeto de la investigación: el enigma se irá dilucidando –en parte– desde los informes facilitados por Fuyita (acto I) y, especialmente, por Ana (acto II). Los informes de Ana se presentan a través de

⁸⁰ Sólo la *exposición* y la *conclusión* resultan indeclinables (de este esquema de funciones se excluye la ópera *experimental*).

un entramado de escenas y films que revelan la “prehistoria” de la Máquina (la historia de Russo y su encuentro con Macedonio, la muerte de Elena, el *pacto* de Macedonio y Russo, la construcción de la máquina cantante). Pero el “enigma” de la Máquina está atado a dos motivaciones (dos crímenes): una de índole privada o íntima (Macedonio no ha previsto que él moriría y ella quedaría prisionera de la eternidad)⁸¹ y otra política (la amenaza de desactivación por parte del Estado).⁸² La segunda desencadena la clandestinidad de sus relatos, de modo que ha motivado la investigación. La primera, la revelación de la motivación personal, produce una tensión interna y ética en el investigador que se debate entre el deseo de liberar a la mujer *desconectando* la máquina que la aprisiona y la imposibilidad de perpetrar el crimen que ese acto acarrearía (el Junior del libreto se va asimilando a la figura de Macedonio: se enamora de la Máquina y quiere salvarla de su prisión, compensando así la falta de previsión que la ha condenado: una diferencia significativa respecto de la novela). La búsqueda de Junior es simétrica, pero éticamente opuesta a la del Estado, que aspira desconectar la máquina para que esta deje de narrar: la investigación está ligada a ese crimen prospectivo (“La quieren desactivar”) anunciado por Fujita y Ana; aunque ha estado siempre sugerido por la aparición del investigador en escena: si hay investigador, hubo o hay anomalías a ser investigadas.

La opresión de la Mujer-máquina (y/o de Elena) -prisionera de su máquina-cuerpo, de la eternidad y de la “máquina” del Estado- es también la que sufren las figuras femeninas de dos de las microóperas: Lucía Joyce, prisionera de la

⁸¹ “ANA / Macedonio no imaginó que él iba a / morir... Y que ella iba a quedar / eternamente prisionera, esperando, / sin saber... / JUNIOR / ¿Esperando? (...) (...) / Entonces ella cree que Macedonio va / a volver. FUYITA / No sabe que ha muerto. / Lo espera. / Cree que él viene.” (LCA, 1995, libreto, A. II: esc. 7 y 8)

⁸² “FUYITA: (Recita) [...] El poder político es siempre / criminal. El Estado Argentino es / telépatha. Sus servicios captan la / mente ajena. La máquina ha logrado / infiltrarse en sus redes. Ya no / distingue la historia cierta de las / versiones falsas.” (LCA-libreto: Primer acto, esc. 2.)

ANA: Quieren sacarla de circulación. Van a clausurar el Museo. La quieren archivar, mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa con tal que la gente se olvide... (...)

(...) La quieren desactivar. Dicen que van / a llamar a los japoneses.

JUNIOR: Técnicos japoneses, lo único que / nos falta.

Subtitulado: [La máquina] Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar [...]” (LCA, Segundo acto, escena I)

institución psiquiátrica; y la Mujer-pájaro, de la institución patriarcal. Todas ellas sometidas por diversos estratos del poder: la condición de opresión queda relevada desde el momento que estas figuras (máquinas, pájaros, locas) reenvían constantemente unas a las otras; mientras que la información que Fuyita y Ana ofrecen respecto de que el Estado planea desactivar la Máquina se diluye en la distancia que media entre el primero y el segundo acto, y solo podría ser recuperada en una relectura...⁸³ A su vez, la primera "denuncia" no resulta del todo creíble, pues la palabra de Fuyita ha sido puesta en duda o desprestigiada por el periodista (que en la novela y en el libreto es el guía del lector).

JUNIOR (Para sí mismo)
Este tipo es un delirante, me quiere / aturdir.
(LCA 1995, libreto, A. 1, esc. IV)

De modo que esa historia política no termina ni de explicitarse ni de resolverse en un desenlace que diluye la figura del investigador-periodista en la luz de la máquina cantante.

A su vez, ese desenlace implica que la máquina no fue desconectada y sigue cantando historias: el desenlace otorga a *todo relato* una función social prominente por sobre cualquier otra determinación (incluso sobre la determinación de la "autoría", categoría diluida en la proliferación de voces y versiones).⁸⁴

⁸³ Este hecho acusa otras determinaciones que se verán en la segunda parte de este capítulo (en "Ópera Museo"), y que se vinculan tanto con la producción cuanto con la lectura del libreto por parte de los productores del espectáculo: aparentemente el libreto o la *regie* o la escenografía no prevén, en ese aspecto, que la ópera no permite la relectura o la vuelta atrás en el transcurso del mismo espectáculo, o no estimulan la posibilidad de que el espectador recupere esa información que ofrece Fuyita en el primer acto y, Ana, en el segundo. (Esto puede modificarse entre una puesta en espectáculo y otra: entre las representaciones de 1995 y 1997 no hay diferencias significativas -un film se abrevia, como observó Bratosevich, y cambian algunos cantantes...-). (El problema de la distancia y recuperación de la información ha sido estudiado por Piglia (2005), pero en relación con la traducción al español del *Ulises* de Joyce.)

⁸⁴ En este punto, y en la serie literaria rioplatense, el nombre de Macedonio es reconocido por la poética de Piglia como discurso fundador, no sólo porque "inventó" -en el mundo fictivo de LCA y en el *Museo de la Novela de la Eterna*- la máquina narrativa, sino y especialmente porque dio cuenta de su funcionamiento y abrió de ese modo el campo de estrategias escriturarias que vino a revelar que la escritura literaria no es inocente: que funciona por sí misma y que no hay otra cosa que hacer más que apropiársela. De ese modo Macedonio devolvió sus "invenciones"

Posteriormente, la historia policial se debilita en la medida en que se desliza y entrevera con las historias *aparentemente* subordinadas a ella (las microóperas y, también, las escenas de la prehistoria de la Máquina). La temática de las historias “tangenciales” –el cliché amoroso y las representaciones del poder– socavan la posición dominante que, en el inicio, el libreto le otorga al elemento policial, devaluando todo el sistema *superficial* aparentemente ordenado y jerárquico.

Ese sistema ilusoriamente jerárquico, a través del que el libreto organiza la historia, es susceptible de ser narrado; de modo que hacemos un resumen del argumento para articularlo con la estructura del libreto. (Salvo excepciones, toda ópera narra una historia.)

RESUMEN DEL ARGUMENTO⁸⁵

Primer acto. En el Museo.

Una mujer-máquina canta, sola, en el interior de un Museo en cuyo fondo, a través de las ventanas, se deja ver el perfil de la ciudad. Junior, el periodista que investiga su secreto, es recibido por Fuyita, el guía, que le va mostrando las vitrinas donde se exhiben diversos objetos. Fuyita le hace ver las historias de la Máquina que se presentan con la forma de *microóperas** y le advierte que el poder político quiere desactivar a la Máquina pues esta ha capturado sus historias secretas.

* *Microóperas*: a) un mago, un estudiante de música y una mujer-pájaro reproducen entre ellos mismos la relación de control y automatismo para la que han sido programados: la mujer-pájaro, atada y sometida a los designios del padre, está destinada a cloquear y a no ser amada; b) en una pensión, Macedonio y una Elena desfalleciente sellan su pacto de no olvido de amor, y c) Lucía Joyce, encerrada en una clínica psiquiátrica, es asistida por del Dr. Jung y compelida a cantar ópera.

Segundo acto. (En su pesquisa –informado por Fuyita, por Ana y por las historias mismas que produjo o produce la máquina–, Junior se enterará de cómo fue creada la máquina).

En el bar de Ana, ella le hace ver *flms** y otros documentos sobre la historia de la Máquina.*

* *Films y escenas* (prehistoria): la mujer-máquina fue el resultado de un pacto entre Macedonio Fernández y el ingeniero Russo para volver inmortal a Elena, la mujer de Macedonio, con quien él había resuelto –antes de que ella muriese–, que no habría olvido de amor. Con los aportes científicos de Russo (en cuyo laboratorio une un piano a un circuito cerrado de TV) y al “alma” de Elena que Macedonio le entrega, ambos dan en construir la máquina eterna que lo sobrevive.

En el Museo: Junior y Fuyita vuelven a ver la microópera “La Mujer-Pájaro”, en la que Junior se entromete e intenta liberar al Pájaro declarándole su amor.

al río anónimo del que se alimenta: a la narratividad social, e hizo de su nombre y de su vida un lugar de pasaje sobre el que se edificó a sí misma la escritura autorial (y el nombre de autor) de los postulantes a escritores, de los que tuvieron ocasión de oír y leer a Macedonio con la secreta ambición de servir a la literatura pero también de enseñorearla (empezando por J. L. Borges y, de ahí en más, todos los que lo siguieron). Así que la poética pigliana viene a decir que ella también se funda –en parte– sobre la de Macedonio.

⁸⁵ Síntesis que he realizado tomando en cuenta el libreto y el resumen del Programa de mano.

Junto a la máquina, y enamorado de ella, Junior se debate entre el deseo de *desconectarla* (*salvarla de la soledad eterna*) y su impotencia para hacerlo; finalmente desaparece en la luz que ella irradia.

El desenlace recupera -con variantes- la imagen inicial: la mujer-máquina canta y se lamenta de su soledad.

Incluso el resumen prefigura un complejo arquitectónico que parece sostener una estructura de encastramientos. Pero ese andamiaje prevé su propia deconstrucción, pues está recorrido por un *sistema menos visible* que invalida, como en la novela, cualquier afirmación acerca de que la historia de la investigación de Junior pueda ser enunciada como una, única o principal. Vale decir que la arquitectura composicional del texto ha diseñado también el modo de corroerla o de volverla arbitraria e indemostrable: en el segundo acto, Junior entra y sale de una microópera ("La Mujer pájaro")⁸⁶ e interactúa con sus personajes.⁸⁷ Junior también puede estar siendo narrado por la máquina desde el momento en que atraviesa los límites -ahora permeables- de un mundo que ella ha creado: el hecho de que Junior participe de ambos mundos, del "adentro" y del "afuera" de la microópera, abre la alternativa de que el Todo sea narrado por la Máquina, y de que ella se narre a sí misma como objeto de ese universo.⁸⁸ Cuando la figura del investigador (Junior) pasa de un mundo ficcional a otro e interactúa en el interior de los mundos-objeto que se exponen en el Museo (corrompiendo la coherencia de las relaciones continente-contenido), ya no estamos ante la figura del *drama dentro del drama* -propia del

⁸⁶ La Mujer-pájaro sufría un hechizo: el padre la había condenado a que no sea amada, condición sin la cual no se convertiría en cantante. Junior interviene para declararle su amor, oponiéndose así a la ley del padre. Esa magia del amor liberador es también un tópico de los cuentos de hadas, en este caso aparentemente fracasado: la Mujer-pájaro deja de cloquear y habla, pero su habla es maquinales, se reitera como la música de la caja musical en la ella que habita. Hecho que transforma la microópera en un anticuento de hadas (género recuperado por Büchner en *Woyzeck*, 1879 p. m.). La actitud de Junior anticipa su amor por la Máquina y también su *monólogo de indecisión* en el que se propone intervenir para desconectarla.

⁸⁷ El esquema o pre-texto del libreto proyectaba también la entrada de Junior a otra historia en ese mismo segundo acto: "2. / Junior entra en la historia de Russo y encuentra a la mujer en un pueblo de la pampa. El pájaro mecánico, el taller, los inventos." (Piglia, 1993 circa). Nuevo cruce de mundos fictivos que no es retomado, finalmente, por libreto definitivo. "Lo que me acuerdo es que había otra microópera más que después no fue. Una microópera pampeana, en el campo, de un Juan Cruz Varela, algo así.", confirma Gandini cuando recuerda las escenas que ambos fueron postergando. (Piglia R. y G. Gandini, 2007. Anexo I.)

⁸⁸ La indecidibilidad argumental revela que la función interpretante de la lectura interviene efectivamente en el reconocimiento de la historia de los hechos fictivos.

teatro barroco e inglés- o ante una estructura de encastramientos (I. Fónagy, 1982), sino de figuras topológicas, tal como en la novela.

En términos de tensión dramática, este libreto se construye a sí mismo como un campo de lucha que, con mayor o menor grado de exhibición, expone la tensión entre dos proyectos y dos éticas irreconciliables que utilizan *aparentemente* el mismo *modus operandi* para alcanzar objetivos diametralmente opuestos (investigar las historias de la Máquina y tramar desconectarla para liberar a la mujer cantante de su condena eterna –en el caso de Junior– o para aniquilar, enmascarar, homogeneizar –en el caso del Estado– la narratividad social). Al proyecto hegemónico del poder político se le opone la política resistente del relato escenificado (en ese sentido, la máquina cantante es la narratividad social). Tanto el difuso poder político cuanto el periodista que lo investiga procuran “desconectar” la máquina por diferentes motivos.⁸⁹ El móvil del periodista es amorosamente compasivo: desactivando la máquina liberaría a la mujer de un Hades contemporáneo, de una soledad fantasmática y eterna, y contrarrestaría el exceso de Macedonio, que no había previsto su propia muerte; pero el periodista se permite el debate interno entre dos voces y dos éticas, y – como un Hamlet desobediente– privilegia la “vida” de la Máquina;⁹⁰ y, en consecuencia, la resistencia conspirativa de los relatos de una máquina, que seguirá cantando. (Subterráneo –en el libreto–, el móvil del poder es el de silenciar o enmascarar todas las voces que la Máquina difunde.)

Esa tensión trabaja secretamente en el libreto (a diferencia de la novela), diluida bajo el imperio de la operística historia de amor.

⁸⁹ La construcción de ese tipo de motivaciones que se corresponden con dos éticas contradictorias es recurrente en la obra de R. Piglia (ver, por ejemplo, el modo de investigar de Renzi en “La loca y el relato del crimen” vs. el modo de investigar de Arocena en *Respiración artificial*).

⁹⁰ Como se verá en la segunda parte de este capítulo, Omar Corrado (2001) observa –en la declaración de amor del estudiante y de Junior a la Mujer-Pájaro, y en afición de Junior por salvar a la Máquina– una “complicidad genérica con la tradición de las ‘óperas de rescate” y una referencia al mito de Orfeo. Asimismo, el “monólogo de indecisión” de Junior es propio de la tradición operística. Es la **previsión de la transposición a ópera la que motiva su incorporación en el libreto y no la novela**, en la que Junior ni se enamora de la Máquina ni se plantea la alternativa de desactivarla.

Por lo además, este libreto revela que enunciador y destinatario están pergeñados en el discurso (“Pasamos”, “vemos”, “volvemos”) y, en ese sentido, ambos están incluidos en la trama directiva que organiza el punto de vista (el desde dónde, con y para quién) desde el que se compondrá la ópera: el texto espectacular no será indiferente a esa marcación, como se verá en “Museo Ópera” (segunda parte).

Sinopsis conclusiva

	Libreto de ópera
I. <i>Situación:</i>	<p>Texto con bajo nivel de autonomía, en tanto <i>instrumental</i> respecto del proceso de producción de otros textos (propios del campo cultural y las prácticas institucionales de la música académica) y, en consecuencia, <i>multidireccionado</i>:</p> <p>a) a la instancia a cargo de la producción y realización del espectáculo lírico (necesariamente al compositor, pero también al director de escena, cantantes, etc.), momento en el que supone una relación <i>complementaria</i> entre las partes, aunque el compositor tomará las decisiones últimas; pero también una relación <i>jerárquica</i> desde el momento en que la función autor será atribuida socialmente al nombre del compositor, respecto del escritor-autor y el <i>regisseur</i>;</p> <p>b) al espectador del espectáculo operístico.</p> <p>Se trata de una comunicación escrita y diferida, de circulación <i>restringida e instrumental</i> respecto del texto espectacular.</p>
II. <i>Función</i>	<p>El texto tiene una función dominante y otra que le es subsidiaria:</p> <p>a) <i>comandar</i> el espectáculo (<i>directivo</i>): la composición musical, la <i>régie</i>, la escenografía, la iluminación, los dichos de los personajes, etc.; pero también guiar la disposición de la audiencia (qué debe ver, oír, percibir, sentir). Y, también, <i>preservar</i> o <i>garantizar</i> su reproducción (el libreto es la <i>memoria de un espectáculo futuro</i>).</p> <p>b) <i>instruir</i> al espectador (facilitar su competencia frente al espectáculo).</p> <p>Función reforzada por los artículos periodísticos de anticipación del espectáculo, el Programa de mano y el Subtitulado electrónico).</p>
III. <i>Procedimientos</i>	<p><u>Tema</u>: tradicionalmente pasional (aunque admite cualquier tema).</p> <p>En este libreto: predominantemente pasional, con intensidad metafísica. La construcción de la intriga articula la trama pasional con elementos devenidos del policial-paranoico⁹¹ y de la ciencia ficción.</p>

⁹¹ Si bien diluido respecto de la novela, en el libreto se reconocen muchos más elementos que en la ópera vinculados con el policial negro y con el delirio paranoico propio de la ficción que Piglia ha denominado “paranoica”: el complot del Estado contra la Máquina, y sus

Estrategias en función del espectáculo:

Tipos de secuencias: secuencias dialogales, instruccionales, descriptivas, narrativas y explicativas según la índole de la actividad que se instruya. En definitiva todas ellas con **función dominante directiva**, que no requiere de argumentación legitimante (las secuencias argumentativas se deslizan en el interior de los diálogos y los monólogos dialógicos, pero no predominan):

a) **Secuencias dialogales** (diálogos y monólogos líricos).

- Tiempo/persona verbal de base: *presente y primera persona*.

- *Palabra direccionada a la vocalidad* (del canto, el recitativo o la dicción oral) predispuesta a la resemantización propia del pasaje de un soporte a otro (libreto > partitura > voz hablante/cantante y sus propias modulaciones) y a la adquisición de diversos matices prosódicos en su enunciación;

b) **Secuencias instructivas, descriptivas, narrativas, explicativas** (acotación escénica dirigida a los productores del espectáculo y, también, a la audiencia: qué *debe ver/sentir/oir*). Este segundo grupo de secuencias tienden a diluirse como discurso verbal al momento del espectáculo, en el que serán transpuestas y asumidas por discursos de diversa materialidad. Ej.: "En la pared se proyecta una foto de Elena", instrucción que será actualizada en la proyección efectiva de la fotografía en escena. (A. 1, Esc. 6).

Su **enunciación** tenderá a borrar las marcas del **enunciador prescriptivo** (bajo la forma del enunciador descriptor, narrador y/o enunciador didáctico), a través del:

- uso de tiempos presentes en 3ª persona, infinitivos, impersonales, formas pasivas y frases nominales;

- y del escamoteo de subjetivemas, evaluaciones y figuras retóricas (aunque es común la utilización de evaluaciones adjudicadas a personajes, ambientes, situaciones con función descriptiva).

Discursivamente, el enunciador construirá un punto de vista localizado en el lugar del destinatario en posición de audiencia (del espectáculo futuro) más que de lector; sin embargo, el libreto *LCA*, a diferencia de otros, construye también un *destinatario-lector* desde el momento que incorpora texto escrito para el *subtitulado electrónico* con efectos de sentido no convencionales (diferenciándose de los usos estandarizados del subtitulado –a cargo del Teatro y no del libreto– en la función de traducción generalmente tautológica y didáctica, para salvar los problemas de comprensión de la palabra cantada).

Como rasgo general y en razón de la estructura, la multi-direccionalidad, las secuencias textuales y la funcionalidad: su organización secuencial aparece *segmentada* (en actos y escenas, secuencias discursivas, marcas de diálogo, versos, espacios en blanco) y *diagramada* en la espacialidad de la página (con diversos tipos y tamaños de fuente y signos gráficos).

relatos como contracomplot y/o como delirio paranoico de la Máquina y de Lucía Joyce. (v. R. Piglia, 10/10/1991).

IV.
Estructu-
ración
textual

El desarrollo de la historia, que sobredetermina su presentación teatral, organiza una estructura arquitectónica y composicional que se corresponde con la de los textos narrativos (apertura, desarrollo o climax y desenlace) sobre los que diseña sus propios derroteros. Esos pasos coinciden con las funciones formales que el discurso musical ha convencionalizado para la ópera (introducción, exposición, desarrollo, conclusión).

En tanto plan de instrucción para la realización del espectáculo, el orden de esos pasos propuesto por el libreto es irreversible al momento de la ejecución o la actualización. Sin embargo este libreto diseña, a través de ciertos procedimientos, la posibilidad de que el destinatario resemanice (deconstruya, desmonte, desjerarquice) todo el sistema estructural organizado por el texto.

A modo de ejemplo, en LCA, la apertura y el desenlace son más o menos simétricos y estimulan la puesta en duda de la categoría ontológica de los hechos ocurridos en el desarrollo; predisposición reforzada por el uso de procedimientos que afectan las acciones llevadas a cabo en el desarrollo: la mimetización de diferentes personajes o el pasaje de personajes entre dos mundos ficcionales que se habían postulado como inaccesibles entre sí (entre el mundo posible que enmarca y los mundos posibles que son enmarcados: ópera *vs.* microóperas); estos y otros procedimientos terminan desarmando la coherencia del andamiaje jerárquico fundado en las relaciones adentro-afuera e incluyente-incluido (como ser verá en el análisis de la puesta en escena) y desestabilizan la consistencia de la línea argumental más visible.

En el desarrollo de esta parte, se ha indagado en el modo en que la previsión del texto espectacular incide y regula el libreto en cuanto género o tipo textual, y en algunos de sus rasgos más específicos; pero también en las "expectativas" que se plasman en el libreto respecto de su capacidad de incidir en el espectáculo (por ejemplo, con el diseño de los subtítulos que complementan – en la misma lengua– los textos cantados, uso que nunca había sido considerado de dominio o incumbencia de un libreto). Asimismo, se han observado algunos aspectos vinculados con la construcción del libreto *La ciudad ausente* en relación con la novela de la que proviene; es decir, el libreto entendido como máquina de transponer u operador de la transposición. También se han formulado algunas hipótesis vinculadas con el campo de efectos de sentido previstos por este libreto en particular, sin olvidar que esos efectos se actualizarán y variarán en cada puesta en escena de la ópera. De estos y otros aspectos del espectáculo se ocupa la próxima segunda parte del capítulo.

FUENTES (Ver la Introducción y la Bibliografía general.)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS, ENTREVISTAS (Sobre la ópera de G. Gandini y R. Piglia):

Notas de anticipo (1995)

FISCHERMAN, Diego. "Dos a componerse", en *Página 30*, 22 de octubre 1995.

GRAÑA, Rolando. "La máquina de cantar", en *Página 30*, 22 de octubre de 1995.

LIUT, Martín: "Gandini y Piglia se juntaron para escribir una ópera". *La Maga*, 08/09/1993.

MARGULIS, Alejandro. "Socios para la ópera". Nota de tapa: "Gerardo Gandini & Ricardo Piglia. La Música y la Palabra", *La Nación Revista*, 15 de octubre de 1995.

RAPALLO, Armando. "La ciudad ausente. Una máquina de contar historias", *Clarín*, 23 de octubre de 1995.

Artículos críticos y entrevistas (simultáneas y posteriores al estreno):

FISCHERMAN, Diego. "La máquina de cantar historias" (fragmento de la entrevista "Dos a componerse"), *Programa de mano*, Teatro Colón, Ricordi, 24 de octubre de 1995.

— "Una obra maestra paranoica", *Página 12*, 25 de octubre de 1995.

MARGULIS, Alejandro. "Microóperas", *Diario de Poesía* 33, otoño de 1995.

PLAZA, Gabriel: "El violento oficio de escribir" y "La máquina del amor" [entrevistas a R. Piglia y G. Gandini, respectivamente], *El Expreso*, 26/10/95.

RAPALLO, Armando. "Reunión Cumbre", *Clarín*, 26/10/95.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. "En torno de 'La ciudad ausente'", en: *Programa de mano del Teatro Colón*, Temporada 1995.

S/N: "Gerardo Gandini. La tentación de la novela", entrevista a Gandini, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 17/12/2000.

TEXTOS TEÓRICOS Y ENSAYOS

AMEILLE, Aude: «Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden» in *Cahiers de l'Echinox*, volume 16, «Fortunes et infortunes des genres littéraires», Cluj, 2009: 338-351.

APOLO, Ignacio: "(Muere.) –espacio y tiempo en el texto dramático", en AAVV: *Cómo se escribe una obra teatral*, Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2003.

AUDEN, Wystan H. [1962] "Notas sobre música y ópera", en: *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo 2001.

— (1962): *The Dyer's Hand and other Essays*, New York, Random House, 1989.

BAJTÍN, M. (1953 circa.) "El problema de los géneros discursivos", en: *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1997.

BERG, E. (1996): "El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)", en: J. Fornet, 2000, ob. cit.

CIAPUSCIO, Guiomar. *Tipos textuales*, Buenos Aires, UBA, 1994.

CORRADO, Omar: "De Museos, Máquinas y Esperas. *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini", *Boletín Música*, N° 9, La Habana, 2002.

CUNNINGHAM, Michael: "Encontrados en la traducción", *Ñ*, 382, 23/01/2011.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

- DENT, Edward J. / SMITH, Patrick J.: "Libretto: Translation", en: SADIE, S. (Ed.) *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, V. 13, VI: 6 / VII: 7, London, Macmillan Publishers, 1980.
- DUBATTI, J. (comp.), *Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- FILINICH, M. Isabel. *Para una semiótica de la descripción*, Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje, Cuaderno de Trabajo 37, 2001.
- FORNET, Jorge (Comp.): *Ricardo Piglia*, Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- FOUCAULT, Michell: "¿Qué es un autor?". México, Universidad Autónoma de Tlaxala, 1969.
- GANDINI, G. y R. PIGLIA, 2007, art. cit. (ANEXO II).
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- HEINEMANN, W. [2000]: "Clases Textuales. Para la discusión sobre las clases de base del comunicar. Retrospectiva y panorama". En: *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, K. Adamzik (ed.), Tübingen, Stauffenburg. (Traducción informal de G. Ciapuscio para el Seminario de Posgrado "Modelos Textuales", Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA, cursadas 2002 y 2005.).
- LAMBERTINI, Marta: *Gerardo Gandini. Música-Ficción*, Madrid, Fundación Autor, 2008.
- NAGEL, Ivan (1988). *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- NARVAJA de ARNOUX, Elvira: "La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso", *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas "Análisis del Discurso y enseñanza de la lengua"*, formato CD, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú, 2004.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa: "Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010.
Disponible <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/02-orecchia-havas>. (Consultado diciembre 2010.)
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Piados, 1980.
- PIGLIA, Ricardo (ed.) *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, Bs. As., FCE-UBA, 2000.
— "La ficción paranoica". *Clarín*, 10/10/1991: 4-5.
- POGOLOTTI, Leonor. "Hacia una historicidad de los modelos de Libreto de ópera italiana. Convenciones estructurales de los libretos de ópera seria del siglo XVIII". *Actas de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La ópera: palabra y música"*, FFL, UCA, Buenos Aires, 20 de octubre de 2010: 69-94.
- ROUGHOL, Sophie (2003): "El Orfeo de Monteverdi", trad. de B. M. del Fresno, en: http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/1998/09/175_print.php. Y en: http://roble.pntic.mec.es/dped0005/musica/orfeo_de_monteverdi_por_sophie.html (últ. cons.: 05/12/2010).
- SILVESTRI, Adriana. *Discurso instruccional*, Buenos Aires, UBA, 1995.
- SPINER, Fernando, Ricardo Piglia y Fabián BIELINSKY. *La Sonámbula*, libreto cinematográfico del film de Fernando Spiner (Dir.), 1995.
- SZENDY, Peter (2001): *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós, 2003.
- VERÓN, Eliseo (1987): "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1996.

VINELLI, E. "Subtitular la ópera. Conversación sin música con Mónica Zaionz", 26/12/2005, inédita (ANEXO II).

WOLKOWICZ, Vera: "Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo. Documentación y recepción crítica", Actas de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La ópera: palabra y música", FFL, UCA, Buenos Aires 21 de octubre de 2010. (Texto completo facilitado por M. Lambertini) Disponible parcialmente:

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/investigacion/investigacion-musicologica/semana-de-musica/>
(Consultado: enero 2011).

CORPUS ELECTRÓNICOS CONSULTADOS: <http://www.librettidopera.it/>

III. ÓPERA MUSEO. Segunda parte

Ópera Museo¹

La ópera permite articular una enunciación que en sus mejores momentos se desprende de los enunciados, altera y plaga la sintaxis, y lastima o pone a gozar, en el público, lugares del cuerpo que tampoco tienen lenguaje.

Michel de Certeau ([1990] 1996: 175)

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio.

Alejandra Pizarnik, 1971

La ópera *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini (1995) transpone los materiales del libreto y la novela de Ricardo Piglia en la medida en que estos le solicitan actualizar la dimensión sonora que palpita en su escritura. Ese movimiento migratorio es estimulado por la Mujer-máquina de la novela que -en cuanto Máquina de narrar, pero también de cantar-² convoca en su figura buena parte

¹ Esta segunda parte desarrolla y reelabora un artículo que me fuera encargado en razón de esta investigación y de otra investigación precedente sobre Macedonio Fernández (UBACyT): "La persistencia de una poética macedoniana en la ópera *La ciudad ausente*, de Gerardo Gandini", en Noé Jitrik (Dir. Col.) y R. Ferro (Dir. Vol.), V. 8, 2007: 141-166.

² a) Una de las microhistorias que Junior ve en el Museo alude a relación de Joyce con su hija psicótica: "La nena". Junior entra en la sala en la que sucede la historia: la nena cloquea antes de cantar arias de Mozart y lied de Schubert; de ella se dice: "Estaba ahí, canturreando y cloqueando, una máquina triste, musical". Su padre se desvela por comunicarse con ella a través del modelo de la música, que para Macedonio era "un modelo abstracto del orden del mundo" ("La nena", en *LCA*, 1992: 55-61).

Dos microóperas retoman estos motivos (*LCA*, 1995): "La Mujer-pájaro", cuya protagonista cloquea y es también una mujer-máquina dentro de una caja musical, a la que un padre - también un autómatas- recluye a esa caja-prisión (contracara del padre que en la novela busca liberar a la hija de su reclusión en un lenguaje privado desde el que reformula expresiones idiomáticas con la forma de *Kinnengar*). Y la microópera "Lucía Joyce", en la que Lucía cree tener el cuerpo hecho de cables y ser una máquina de cantar, y es también manipulada por la institución psiquiátrica que la encierra.

b) En el microrrelato "La isla" -en la que los pobladores habían "olvidado las letras de todas las canciones (...), pero no la melodía"- hay un documento de la lengua original de los isleños, que registra: "Ella siente que le arrancan el cerebro y dice que su cuerpo está hecho de tubos y conexiones eléctricas. Habla sin parar y a veces canta (...). Dice que es Eva" (*LCA*, 1992:61 y 134). Esta figura de "La isla" encarna también en la protagonista de la microópera "Lucía Joyce".

En "La isla" (novela), Boas dice que la música de la lengua primigenia es como un río: "El que oiga el canto de las lavanderas en las orillas del Liff no se podrá ir" (*LCA*, 1992:141). Esa misma virtud, la de "atrapar a la audiencia" (Quignard, 1996) es la que caracteriza el canto operístico en la voz en *off* de mujeres y sirenas.

su ascendencia lírica (de la tradición operística, como se verá), a través de la capacidad de restitución imaginaria del compositor. El *Museo Sonoro Imaginario*³ construido por Gandini convoca a una audiencia que se deja deglutir y recrear en un Teatro Colón de fin de siglo veinte en el que la Mujer-máquina retorna, deshecha en música, a reinaugurar su procedencia macedoniana (la de la eterna protagonista de *Museo de la novela de la Eterna*).

1. La música y la ópera contemporáneas

La ópera, en cuanto texto espectacular contemporáneo, ha sido pensada como una máquina cibernética, producto de una creación múltiple y de un grupo social específico; como un espectáculo total y de clase (paródico, sin saberlo, de su propio género a través de una risa que no destruye, y en esto una forma de la cultura futura).⁴

Remontándose a sus orígenes, ha sido pensada por M. De Certeau (1996) como un espacio para las voces del cuerpo, desde que la ópera fuera constituyéndose progresivamente y a medida que el modelo escriturario organizaba las técnicas y las prácticas sociales del siglo XVIII, acaso un lugar de

c) En el monólogo final de la novela, la Máquina expresa: "soy la cantora, la que canta" (LCA, 1992: 178). En este aspecto, la ópera empieza (y termina) en el momento en que la novela concluye: en ese monólogo final en la que la máquina se asume como mujer cantante.

³ La frase de Gandini de 1984 ha sido continuamente retomada y tiene hoy día la potencia de un ícono que autodefine su propia poética: "Están los que habiendo pasado la vanguardia del 80 y experimentado el "hastío del pasado inmediato" han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Gironde, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia. / Nosotros creemos que éste es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento." ("Están", 1984)

⁴ El texto espectacular puede ser pensado como una "máquina cibernética", producto de una creación múltiple (R. Barthes, 1977) y un "espectáculo total" (Barthes [1973] 1983 y P. R. Pavis [1966] 1980); como una ceremonia o una práctica propia de un grupo social específico (J. Duvignaud, 1982). Si bien Roland Barthes (1983) en *El grano de la voz* se refiere a una ópera de Gluck, en lo sustancial no difiere de otras miradas que provienen del ámbito musical: "Cuanto más cerca de su propia parodia, tanto más se aproxima al mismo tiempo la ópera a su elemento más propio." (T. W. Adorno, [1955] 2006: 26)

resistencia a lo que venía gestándose: la represión de la oralidad frente al dominio de la escritura.

En su calidad de práctica contemporánea, la ópera actual –finales del siglo XX y comienzos del XXI– sostiene una circulación restringida a un espacio institucional y a un público especializado. Ambas, la música y la ópera, en ese extenso período, comparten la atribución de saberse contemporáneas y académicas, pero siguen siendo percibidas como ajenas al gran público, a diferencia de otros productos culturales que gozan, en mayor o menor grado, de reconocimiento general. En lugar de ser reconocidas como expresión propia de su época, siguen produciendo, en el auditor ocasional, un efecto de extrañamiento capaz de cubrir y ocultar las diferentes adquisiciones del lenguaje musical derivadas de la ruptura tonal.⁵ En este sentido, el acotado mundo de la ópera contemporánea cuenta en su audiencia con iniciados, pero no con el amante de la ópera tradicional,⁶ que mantiene un contrato de mutuas

⁵ Este hecho le hace decir a Steve Reich (en 1995, el mismo año en que se estrena *La ciudad ausente*): “El cartero *nunca* silbará Schönberg [...], su música (y toda la música que se parece a la suya) vivirá siempre [...] aislada de la historia de todas las músicas del mundo”. La cita corresponde a P. Szendy (2001), aunque Szendy rebate la afirmación de S. Reich: “No se trata de ‘comprender’ a Schönberg, como de poder *apropiársela* o no. Es preciso pues, *traducir* a Schönberg [no tanto en el sentido de volverlo legible...] sino en el sentido benjaminiano de traducir, en el sentido de la apertura de un espacio de complementariedad [...], de *tensión* entre lenguas. Y tal vez cabría sustraer la escucha de su música (de *la* música) a todo horizonte gobernado por una analogía con el lenguaje, para pensarla más bien [...] [como] un movimiento que no sería el de la comprensión hermenéutica ni el de la ofrenda virtuosa, sino el de una *reinscripción en los cuerpos*.” (Peter Szendy [2001] 2003, op. cit., p. 88).

Puede pensarse, también, que la frase de Reich (en tanto alude a la de A. Berg, de *Écrits*, 1924: “¿Por qué la música de Shömberg es tan difícil de entender?”) atiende a la *doxa* y a la época de popularidad de una música y una ópera que hacía del auditor un reproductor capaz de practicar un íntimo divismo cantando en el círculo restringido de sus amistades. Solo en ese aspecto, la música contemporánea (y con ella la ópera) ni es ni parece que fuera a ser popular en tanto no sea *cantabile* o “silbable”.

Esa suerte de inaccesibilidad a la música clásica contemporánea por parte del gran público es señalada, también, por la compositora M. Lambertini en su conversación con G. Gandini:

“[Lambertini:] *En general creo que a la gente que le resulta muy difícil esta música es porque no está de ninguna manera acostumbrada al repertorio. Hay una falta de cultura musical, un agujero negro en gente que conoce mucho de música del pasado pero nada del presente.*

[Gandini:] [Les] gusta más a aquéllos que no tienen prejuicios. Últimamente hay un gran sector joven que está interesado por esa música.” (M. Lambertini, 2008: 96.)

⁶ El gran público oye o asiste –por lo general– solo a la ópera de ayer y el ayer es uno, dos, tres y hasta cuatro siglos atrás: “Hace 100 años se representaban óperas de hace 100 años. Hoy, por supuesto, se siguen representando las mismas óperas. El público de hace un siglo conocía el lenguaje musical de su época. Ahora existe un divorcio absoluto entre los autores y su posible auditorio”. (Diego Fischerman, “Cien años no es nada”, 1995.)

lealtades con los grandes teatros de ópera del mundo, dedicados a *conservar, legitimar y difundir* producciones artísticas que dieron en ser llamadas *obras de repertorio*.

De asignar a la frase precedente la categoría de definición,⁷ entonces esos teatros son museos de la ópera, pero no museos de arte contemporáneo, en la medida en que cumplen una función conservadora y socializadora de los bienes culturales legitimados por un grupo social más o menos ilustrado.⁸ Dos siglos atrás, la ópera fue una actividad mercantil floreciente y burguesa, que en el XX pierde el valor de mercancía, aunque los teatros líricos continúen sosteniendo - a pérdida y a costa de relegar la *nueva ópera*- el elegante y oneroso ritual operístico en función de un público abonado y tradicionalista que se desconcierta cuando la música no cubre sus expectativas, cosa que ocurre también con la puesta en escena o la línea argumental toda vez que se quieran contemporáneas (Martinez Landa y Mogliani, 1996).

El caso de Buenos Aires y del Teatro Colón resulta paradigmático, dado que -en líneas generales- ha monopolizado desde su origen la actividad operística, privilegiando la canonizada; de modo que cuando programa una ópera contemporánea de producción local, el hecho ostenta su condición de excepción a la norma: en ese contexto, *La ciudad ausente* fue anunciada como un acontecimiento cultural devenido de la reunión de un compositor y un escritor contemporáneos y rioplatenses, Gerardo Gandini y Ricardo Piglia, para la transposición de una novela a una ópera.

⁷ Andrea Giunta define el museo tradicional como una institución que legitima, conserva y difunde las producciones estéticas y los valores de las que son investidas. Lugar visible del poder que vino entonces a guardar y mostrar colecciones que pertenecieron a la monarquía, a la iglesia y a la burguesía. (A. Giunta: "Arte, sociología del", en C. Altamirano, 2002.)

⁸ "El Colón tiene algo de museo: es un ámbito cultural destinado a la preservación de un repertorio del pasado". (Carlos Cerana, abril de 1992.)

"Sea como fuere" -agrega años después Federico Monjeau, aludiendo a las políticas "culturales" mercantiles- "nada sería más ilógico que dejarlo caer, transformarlo en el Gran Hotel Colón o *terminar de convertirlo en un museo*." (F. Monjeau, diciembre 2004, art. cit. El énfasis no corresponde al texto original.)

Es necesario señalar que algunos de esos teatros han creado espacios para las obras experimentales (de fin del XX y XXI), como el Centro de Experimentación del Teatro Colón, creado por G. Gandini. La importancia de esos centros de experimentación es extensamente reconocida, pero continúan funcionando en un espacio marginal respecto las salas asignadas a la ópera tradicional; por otra parte el presupuesto oficial asignado a la producción de nuevas óperas ha sido, en general, prácticamente nulo.

Las primeras notas periodísticas promovieron el estreno asociando ese encuentro entre el compositor y el escritor con una extensa tradición de obras significativas producidas en colaboración por artistas de prestigio internacional; tradición que, en su versión local, había reunido a Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez para la transposición de *Bomarzo*, cuyo estreno en Buenos Aires fue malogrado por la censura.⁹ Aludiendo a ese contexto (el de la escasa programación de óperas contemporáneas de producción local en el Teatro Colón, y aquella prohibición como antecedente), *La ciudad ausente* se presentaba como una ópera de índole excepcional. A su vez, las notas periodísticas anticiparon las líneas temáticas y ciertas claves para el reconocimiento de un género que Piglia y Gandini asocian al melodrama,¹⁰ al exceso, a lo inverosímil.

El efecto de inverosimilitud de la ópera se vincula con la tradición de motivar el artificio lírico que lo sustenta. Cada época, y en ocasiones cada ópera, inventa una relación motivada en lo que va del decir dramático al canto.¹¹ Sin canto lírico (o artificio semejante) no hay ópera y, en consecuencia, el canto es una condición necesaria, una convención genérica: en el caso de *La ciudad ausente*, el deslizamiento semántico entre el *contar* y el *cantar* es la primera

⁹ Una ópera memorable por la prohibición del estreno local por parte de un gobierno militar que se hizo eco de la censura de ciertos sectores conservadores y eclesiásticos: en 1967, el gobierno de J. C. Onganía censuró la puesta de la ópera programada en la Argentina, que había sido estrenada en Washington. Más allá de que posteriormente fuera presentada en Buenos Aires en tres ocasiones (en 1972, a modo de resarcimiento; en 1984, apenas reinstaurada la democracia, y en 2003, en que fue levantada de cartel por notoria ausencia de público), *Bomarzo* no perdió el valor de símbolo que le otorgara la censura (E. Buch, 2003, ob. cit.). En líneas generales, una ópera conservadora -afirmó F. Monjeau (08-04-2002)- en tanto cumple con casi todos los requisitos de la gran tradición lírica, aunque compuesta con medios modernos acaso apegados a los efectos de la escena. Su desarrollo orquestal y su maestría técnica la convirtieron en el único exponente de trascendencia en el ámbito local anterior al estreno de *La ciudad ausente*.

¹⁰ Lo hicieron a través de las citas explicativas de Gramsci y de Fassbinder. (Ver: Primera parte de este capítulo, pto. 3.1.)

¹¹ El carácter artificioso del canto lírico ha sido señalado también por Auden como una convención propia del género. En ella se funda la tendencia a crear situaciones creíbles que motiven el canto: situaciones -que los mitos propician- en las que sea creíble que alguien cante. Una buena intriga, dice Auden, ofrece mayores oportunidades para que los personajes canten, poniéndolos en situaciones extremas, excesivamente trágicas o fantásticas, que no le permiten hablar (W. Auden [1962 (1989: 473)] y Ameille, 2006). Tal como explica R. Piglia (Lambertini, 2008:170), no se trata de una solución realista (la gente no suele cantar en situaciones extremas), sino de una convención tradicional del género.

exigencia que el género solicita de la transposición, la bisagra entre novela y ópera.

A su vez, y en la medida en que el *cantar* reorienta el *contar*, reinterpreta el decir y le añade sus propias modulaciones significantes, la palabra destinada al canto operístico ha sido siempre objeto de restricciones en nombre de la estética dominante y ha generado controversias teóricas en el campo de la composición, tal como lo indican los cambios de atribución otorgados a la voz operística en relación con la palabra comunicativa *vs.* poética. Dicha atribución se pone de manifiesto en tres campos: el de la producción, el de la *performance* y el de la recepción.

En el primer caso, se trata de la adecuación del texto verbal a la palabra lírica,¹² de facilitar la elaboración de la relación palabra-música por parte del compositor (de allí la tendencia a la colaboración entre escritor-compositor, y la tradicional libertad del compositor al transponerlas); en el segundo caso, en la *performance*, la tendencia actual es la de privilegiar la audición de la vocalidad de la lengua de origen en su particular interrelación sonora palabra-música, de allí que se prefiera no traducir el texto cantado;¹³ y, en el tercer caso, en recepción, deviene parámetro para la sanción y la evaluación social del espectáculo por parte de los críticos.¹⁴

Si el subtítulo se incorporó para viabilizar la comprensión de la palabra cantada cuando esta se oscurecía en grado extremo -para traducir un idioma a otro cuando la lengua en la que se canta no coincide con la de la audiencia-, en

¹² La disyuntiva entre otorgar primacía a la música o a las palabras forma parte de una tradición que se expone en la preceptiva de *Il Corago* (1628), se tematiza en las óperas *Prima la música e poi le parole* (1786) de A. Salieri y *Capriccio* (1942) de R. Strauss, entre otras, y ha incidido en la decisión de los compositores de escribir sus propios libretos.

¹³ Esta determinación incidió en la adopción del *subtitulado* (*sobretitulación proyectada* en LCA, 1995) en función de traducción (interlingual).

¹⁴ "Gandini [...] decidió otorgar a los cantantes líneas melódicas que en general se apartan de las acentuaciones idiomáticas habituales. Fuyita concluye casi todas sus intervenciones (...) con ascensos interválicos pronunciados sobre la última sílaba, lo que dificulta la comprensión o, simplemente, desnaturaliza un idioma como el castellano cuya acentuación es mayormente grave (...)." (Pablo Kohan, 11/11/97.) Claro que el humor de Gandini trabaja con el supuesto de que la música de la ópera conforma a sus personajes tanto como sus palabras, su canto y su configuración física en escena (no solo hay que oírlos, sino también mirarlos...): "El personaje de Fuyita, que es coreano, renguea y tartamudea, habla como si rengueara." (G. Gandini y R. Piglia, 2007. Anexo I.)

La ciudad ausente, el subtítulo rechaza ese uso convencional en varios aspectos (por ejemplo, no traduce los textos joyceanos del inglés al español), y abre un campo de tensiones *entre* la lengua cantada y la escrita:

a) por un lado, rechaza esa convención por el solo hecho de *usar* el subtítulo: de haber sido coherente con el protocolo no habría tenido motivo para incorporarlo, ya que la ópera sería cantada en lengua nativa y en la cultura rioplatense de procedencia;¹⁵ en este aspecto, *La ciudad ausente* (1995) asume el hecho de que toda palabra cantada extrema su otredad desde el momento en que prolonga la sonoridad, modifica la acentuación, diluye la segmentación entre palabras y frases o las segmenta con cortes imprevisibles para la audiencia, produciendo nuevas significaciones;¹⁶

b) por otro lado, el subtítulo asume, también, una función complementaria al momento de distribuir los parlamentos entre la vocalidad (de los cantantes) y la escritura (del subtítulo).

Más allá de que este procedimiento consiente la inclusión de mayor información textual procedente de la novela,¹⁷ abre también diversas posibilidades de lectura; por ejemplo, que el recurso sea leído como un homenaje al cine mudo: con lo cual esta ópera rememora el intercambio –de las primeras décadas del XX– entre ambos tipos de espectáculo (el cine había destronado la popularidad de la ópera y había satirizado ese derrocamiento).¹⁸ A su vez, en ocasión del uso del subtítulo en función complementaria, este recurso refuerza el efecto de dislocación entre el texto y la fuente enunciativa:

¹⁵ “Gandini anticipa [...] que el subtítulo electrónico con que los teatros de ópera traducen en la actualidad los textos para comprensión del público [sic], será usado en este caso pese [sic] a tratarse de una ópera en castellano. La razón estaría en que, a juicio del autor, las óperas en el mismo idioma tampoco se entienden [sic]; pero además, en determinado momento [de *La ciudad ausente*], el subtítulo electrónico empieza a funcionar independientemente [sic], como si contara sus propias historias. El autor aclara que no se leerá entonces lo que dicen los personajes sino que habrá una utilización creativa de ese medio”. (P. Suárez Urtubey, 1995.)

¹⁶ “La ópera es la deformación del lenguaje”, afirmó Mauricio Kagel (conferencia en el Instituto Goethe, Buenos Aires, julio de 2006).

¹⁷ Hecho que no es inocuo respecto de la relación de transposición entre novela y ópera; pues siendo globalmente diferentes, pero semejantes en cuanto a sus efectos de sentido, acusan incontables resonancias de una en la otra; resonancias que se vinculan tanto con las correspondencias entre las figuras y obsesiones de los personajes cuanto con el entretejido en filigrana (como en este caso) que la ópera rezuma de los materiales de la novela.

¹⁸ En el film de Sam Wood: *Una Noche en la Ópera* (1935), con los Hermanos Marx.

eso ocurre cada vez que agrega un párrafo escrito que no había sido cantado. En esos casos, la pregunta de rigor es por la fuente (“¿quién está hablando?, ¿a qué personaje corresponde el texto escrito?): en primera persona, tercera o impersonal, la palabra escrita del subtitulado se percibe como *otra voz* (incluso cuando su diseño permita que el texto escrito en el subtitulado pueda ser asignado al último personaje que ha cantado o, también, a la actividad de lectura de documentos que llevan a cabo Ana y Junior: el auditor lee en el subtitulado lo que Junior lee en los documentos; es decir, lee en espejo con el Junior de la escena). Esa *otra voz* del subtitulado parece también transponer el “no importa quién habla” de la novela (tal como sucede, en ocasiones, con las voces en *off*).

Es en la microópera “Lucía Joyce” –plena de citas en diversos idiomas– en la que aparece la primera intervención del subtitulado no refrendada por la voz de la cantante. Con el subtitulado, Lucía *comparte* pero también *escinde* la enunciación, ya que ella canta: “Parezco una mujer porque todas las mujeres parecen una mujer pero / sólo somos Hijas... ¿De quién soy / hija yo si soy una máquina de cantar?”; y el subtitulado “responde”: “*Soy hija de un canalla irlandés / ciego y monógamo que me programó para dictarme / su obra infinita...*”.

“*Soy hija de...*”, se lee, sin que lo haya cantado la voz de Lucía: el texto escrito “completa” pero también “responde” sus dichos. El efecto es dual: produce un efecto de contigüidad, ya que el subtitulado deja de “repetir” en su escritura la letra que ella ha cantado (deja de ser “redundante” y pasa a actuar por agregación); pero también se produce un efecto de ruptura de la contigüidad (la voz que responde es *otra voz* –escrita–, que no ha sido emitida por la cantante). Entre lo cantado y lo escrito se construye la escisión de Lucía como sujeto, y también la multiplicidad de sujetos que se debaten *en* o *a través* de Lucía. Es la dislocación de la fuente enunciativa, y es la proliferación de lenguajes que emite (o no) la boca de Lucía, a la que se agregan las voces en *off* que se le superponen: cada intervención porta la otredad de su enunciación (Bajtín, 1953, circa) y la otredad de la lengua propia (Ricoeur, 2005) que se manifiesta en la tensión palabra lírica / palabra escrita.

En relación con el libreto, habíamos señalado que la doble destinación de la *palabra escrita* (por un lado, al compositor y -a través de la partitura- al cantante; y, por otro, -a través de la expresividad de la voz- al público) exigen de esa palabra cierta *ductilidad* para dejarse asimilar y apropiar por el lenguaje musical, cierta capacidad de escriturar la *vocalidad* más que la oralidad.¹⁹ De allí que el *recitativo* históricamente se haya esforzado por sostener su reconocimiento y que la modulación de las *arias* se cuide con fruición, tal como en el logrado lirismo del poema de Macedonio: “Amor se fue...” (LCA, 1995).

No digo que escribí poesía, sería presuntuoso. Escribí una prosa *que pudiera ser cantada*. Y trabajamos todo lado a lado con Gandini. (R. Piglia, 1996)²⁰

El escritor recurre a algunos poemas de Macedonio Fernández, tratando de manejar una especie de métrica que permita un movimiento lírico. (P. Suárez Urtubey, 1995.)

En esta ópera, la oportunidad la brinda la apropiación, el cruce y la tensión discursiva lograda también a partir del lenguaje musical del *Finnegans Wake*²¹ y de la cadencia de la voz que se plasma en la palabra de Macedonio.²²

¹⁹ Adoptamos el término “vocalidad” en el sentido que le dan P. Zumthor e Ivan Fónagy: “La vocalidad es la historicidad de la voz: su empleo”. “La voz (...) tiende a despojar el signo de todo lo que tiene de arbitrario; lo motiva con la presencia de ese cuerpo del que emana (...)”. “A la presentación prosódica, a la temporalidad del lenguaje, la voz impone así, hasta borrarlos, su densidad y la verticalidad de su espacio.” (Paul Zumthor [1987] 1989, art. cit. p. 23). Zumthor toma la noción de vocalidad de los desarrollos teóricos del filólogo húngaro Ivan Fónagy (1984: 57-176) que había definido el “estilo vocal” del modo en que se ha citado y como la modulación de la voz propia y, a la vez, de la comunidad de cada cual. Fónagy considera que es la poesía la que incorpora el estilo vocal (propio de la naturaleza oral del lenguaje) al estilo verbal, para crear universos de sentido trascendentes vinculados, por ejemplo, con la expresión de emociones que devienen de los ritmos específicos de la “gestualidad vocal” (I. Fónagy, 1983).

²⁰ R. Piglia, en: E. Gandolfo, 13/10/96. (El énfasis no corresponde al texto original.) Y, en 2007, amplía la explicación: “Algo que se podría discutir ahora es qué quiere decir escribir algo para que sea cantado. Qué tipo de ritmo tiene que tener eso. Yo tengo la sensación de que intenté darle un cierto ritmo que me parece diferente del habitual. Lo que quiero decir es que desde la perspectiva de un escritor, la idea de escribir un libreto de ópera es un desafío complejo.” (G. Gandini y R. Piglia, 2007. ANEXO I).

²¹ “Luciano Berio ha buscado liberar el potencial musical del texto, su música latente” (F. Escal, 1990: 8. Traducción *ad hoc*). Escal se refiere al *Homenaje a Joyce* (Berio: *Omaggio a Joyce*, 1958) en el que se asiste al tratamiento musical de la materia sonora verbal del *Ulises* de Joyce, que Berio ha utilizado para exacerbar la virtualidad musical de algunos pasajes de Joyce. (“Un fragment de *Ulysse* de Joyce enregistré au préalable par une voix de femme en anglais, français, et italien. Berio veut «opérer» le fragment pour qu’on l’écoute «comme de la musique ou de la poésie», dégager et faire advenir les virtualités musicales qu’il recèle.” (...) “Luciano Berio a cherché de

2. En el nombre de autores y oficianes

La estrecha colaboración entre el compositor y el libretista, y también el director de escena, es una de las líneas que se intensifican y valoran en el siglo XX, en consideración al equilibrio y la calidad de las producciones devenidas de la reunión de unos y otros (K. Weill y B. Brecht, I. Stravinsky y W. Auden, entre otros muchos).

En nuestro caso, la destacada posición de cada uno de ellos en el campo artístico nacional hace a la amplia difusión y convocatoria del estreno de *La ciudad ausente*, cuyo proyecto aproxima a Gerardo Gandini y Ricardo Piglia. Y luego a David Amitín y Emilio Basaldúa.²³

Gerardo Gandini ha hecho explícita su raigambre literaria respecto de la producción compositiva. En este aspecto, su diario personal anotado y grabado con materiales sonoros (*Diario 1960/87*, de 1988, y *Diario 1987/91*, de 1991) condensa su afición por instaurar una mirada diferente sobre el hecho musical operando cruces entre los géneros literarios y los musicales. Toda una política de la transposición desde la que tiende a construir nuevos modos de lectura y audición para el objeto sonoro:

Se me ocurrió hacer una obra en base a una cantidad de apuntes, esbozos de obras, trabajos paralelos sobre materiales, que intenta ser una especie de diario personal desde los años '60 hasta ahora y que el auditor debiera percibir como si leyera un diario personal día a día y no como si leyera una novela, un cuento o un tratado sobre algo. Pretendo que la percepción de esta obra sea similar al modo en que la obra está pensada, es decir, en forma dispersa incluyendo materiales muy heterogéneos. (Gandini, en R. Torres, 1989)

libérer le potentiel musical du texte, sa musique latente". "Un texte littéraire peut donc être converti en notes de musique. Berio (...) s'était intéressé à l'aspect phonétique d'un extrait d'*Ulysse* de Joyce pour en exacerber les virtualités musicales." Françoise Escal, 1990: 8 y 343.)

Asimismo, Beckett, en 1929, había observado que el *Finnegans Wake* no era un libro sólo para ser leído, sino para ser mirado y escuchado. "Cuando el sentido danza, las palabras danzan también." (Samuel Beckett, 1929, en J. Joyce, 1993: 279.)

²² "Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje. Ello no impide que en sus textos -ante todo en su prosa- percibamos una música involuntaria que corresponde a la cadencia personal de su voz." (J. L. Borges [1961] 1977: 56.)

²³ *La ciudad ausente*, ópera en dos actos de Gerardo Gandini, con libreto de Ricardo Piglia y *régie* de David Amitín. Estreno mundial en 1995, en el Teatro Colón. Compositor y director de orquesta Gerardo Gandini; libretista y autor de la novela homónima Ricardo Piglia. Régisseur: David Amitín. Escenógrafo: Emilio Basaldúa.

La ciudad ausente acusa la misma procedencia: en enero de 1993, Gerardo Gandini lee la novela de Ricardo Piglia y en marzo del mismo año le propone hacer la ópera, cuyo estreno convoca a un nuevo público integrado por artistas, intelectuales, periodistas, lectores de ficción, estudiantes.

La actividad musical de Gandini ha sido puesta en correspondencia con la actividad literaria de Ricardo Piglia, en lo que hace a sus respectivas poéticas, al modo de vincularse con la tradición artística que los precede y a la apertura de un diálogo entrañable y una lectura nueva sobre ambas prácticas: Gandini es a la música lo que Piglia a la literatura. Esta correspondencia pide ser leída en diversos sentidos: ambos han difundido socialmente diversas expresiones, sea musicales sea literarias, y han operado cruces entre esas tradiciones; y cada uno de ellos se ha reconocido en la poética del otro desde mucho antes de conocerse personalmente.

De la ópera que nos ocupa, Gerardo Gandini reconoce su génesis literaria: la novela llamaba a la música y de ella surgió una imagen de Macedonio que andaba siempre merodeándolo mientras componía. Ricardo Piglia, por su parte, no ha dejado de afirmar que en la música de Gandini está la novela.²⁴

3. Las líneas argumentales

En relación con la cuestión de la incomprensión de la palabra cantada y también con la imposibilidad de poner en acto todos los enlaces narrativos entre las diversas escenas, la ópera siempre fue acompañada por un resumen argumental.

A diferencia de la novela cuyo argumento no puede ser relatado sin adquirir la forma de versión, el de la ópera ha sido fijado por el *Programa de mano* que el teatro entrega al espectador,²⁵ y permite esbozar una síntesis como se observa en el recuadro:²⁶

²⁴ De ese trabajo conjunto surge el relato "Retrato del artista", que Piglia (1999) dedica al compositor.

²⁵ El Programa de mano (1995) está ilustrado con los bocetos de la escenografía de Emilio Basaldúa; esos bocetos refuerzan icónicamente el recorrido de los personajes Junior y Fuyita en

Argumento

Una mujer-máquina canta, sola, en el interior de un Museo cuya pared vidriada deja ver, por única vez, la ciudad de Buenos Aires. Junior, el periodista que investiga su secreto, es recibido por Fuyita, el guía del museo, que le va mostrando las vitrinas donde se exhiben diversos objetos y se presentan –con la forma de microóperas– las historias que la máquina ha creado. Fluctuante en su posición de guardián, guía, espía e informante, Fuyita no deja de advertirle que la máquina ha capturado las historias secretas del poder político y que la quieren desactivar. En su pesquisa –a través de Fuyita, de su amiga Ana y de las historias producidas por la máquina–, Junior se irá enterando de que la máquina fue el resultado de un pacto entre Macedonio Fernández y el ingeniero Russo para volver inmortal a Elena, la mujer de Macedonio, con quien él había resuelto –antes de que ella muriese– que no habría olvido de amor: con los aportes científicos de Russo y “el alma” de Elena que porta Macedonio dieron en construir la máquina eterna que lo sobrevive. Junior la encuentra, aspira a desactivarla y, finalmente, desaparece en ella. El desenlace recupera la imagen inicial: la mujer-máquina canta y se lamenta de su soledad.

Como en la novela, el tiempo ficcional de la historia es indefinible: aunque convencionalmente su anclaje sea el presente de la investigación de Junior, la máquina pudo haber estado ahí desde su creación o postularse futura;²⁷ si bien cada uno de los “objetos” que se exhiben en el Museo están enclavados en un espacio y un tiempo más o menos preciso que puede ser vinculado por el espectador con un referente histórico o ficcional externo a la ópera, todo lo que

los andamios del Museo y relevan a la mujer máquina (que alude a la *machine-femme* de Max Ernst) y a dos de las microóperas: Lucía Joyce y la Mujer Pájaro.

²⁶ El resumen del argumento me pertenece, aunque tuve en cuenta algunos aspectos del resumen de Programa de mano. Posteriormente será expandido junto con el análisis de la ópera.

²⁷ El Macedonio de la novela comienza a crearla cuando conoce a Russo, en la década del cincuenta: “La historia empieza en 1956”; según el libreto bilingüe, la historia empieza en 1952; según la partitura y el guión del subtítulo: en 1956 (y en 1953, en la dicción de la cantante que se plasma en el VHS y, también, en el subtítulo del VHS, traducido al inglés: “The story starts in 1953”); y otra vez en 1956, en la historieta. La variación es coherente: con la migración de las historias de un soporte a otro, con la variación con que la Máquina vuelve a contar las historias, con la idea que se sostiene en la novela y la historieta: “el error es el primer principio”. De todas formas, en la novela se vincula con la época de persecución a los militantes peronistas, a partir del golpe de 1955; mientras que en el libreto, en cambio, parece aludir a Evita (el cuerpo embalsamado de Eva es también la Máquina sustraída del contacto con el pueblo, escondida y trasladada, construida por versiones largamente desconocidas entre sí, y nadie puede “desconectarla”: míticamente viva en la memoria de su pueblo desde 1952, en el que *empieza la Historia*) y también parece un homenaje a Macedonio, que ha muerto en el mismo año. El 1956 de la partitura, en cambio, parece un vestigio del Gandini que ha trabajado tanto con la novela cuanto con el libreto, y lo ha trasladado de la novela (los autores no recuerdan la variación de ese detalle incidental, que en el libreto parece haber sido elegida, ya que ni Renzi ni la historia de su padre, el militante perseguido, están en la ópera). Resulta irrelevante el 1953 del video, que desdibuja ambas alusiones y parece un error de transcripción.

ocurre está levemente desfasado. Nada hace de anclaje enunciativo más que el presente continuo e incesante de la voz y la música en escena. Como en la novela, la pesquisa de Junior puede ser parte de un relato *sucedido* (en la memoria de la máquina que lo recrea) o *por suceder* (bajo la forma de un relato premonitorio: en el que la premonición es nada más que la memoria de un relato futuro respecto y desde un presente indecible), actualizado en la voz de una máquina que se narra también a sí misma.

Instalada en un Museo de una ciudad ausente y también al filo del agua -tal como ella se ve a sí misma en el epílogo-, la máquina canta (cuenta, o más bien materializa y presenta) historias -microóperas- que rescata del olvido. Se trata de una máquina que se resiste al olvido, cualquiera sea el objeto o historia-objeto susceptible de ser olvidado, según lo interprete cada espectador: el amor, la ópera misma, y también algún hecho enigmático-delictivo que se percibe en la opacidad de la advertencia que recibe el periodista investigador en dos ocasiones, en el Museo (acto I) y en bar de Ana (acto II): a la Máquina la quieran desactivar pues narra historias no autorizadas sobre algo que otros han hecho (y le han hecho y quieren hacerle), algo cuya dimensión es social ("cualquier cosa con tal que la gente se olvide"), algo que quiere ser borrado de la historia y que pone en riesgo al poder en la medida que la Máquina lo narre y no permita que sea olvidado.²⁸

La ópera se inicia, como observa Omar Corrado (2002), con una fuerte impronta policial (que estimo no es propia de la tradición operística, sino de la novela de la que proviene). Pero la advertencia sobre el peligro que corre la máquina de ser desactivada por el aparato estatal, si bien es audible en ambos actos, también es opaca: funciona como un enigma que no se despliega en la puesta en escena, sino como trasfondo (se alude a ello en los ambientes autoritarios y oclusivos que encierran a las mujeres),²⁹ aunque justifica la presencia y el deambular del investigador.

²⁸ Las advertencias de Fuyita y Ana fueron citadas en la Primera parte de este capítulo.

²⁹ Respecto de la historia política de la novela en relación con la ópera, apunta O. Corrado: "La ópera no se detiene explícitamente en este plano (...), pero lo alude en los climas sombríos, tensos y saturados que la música crea para las escenas que se desarrollan con los personajes

A su vez, la puesta en escena de la construcción de una mujer-máquina “capturada dentro de un artefacto...” (Piglia, en Lambertini 2008:169) cruzado de cables y luces, y también la figura del científico-inventor (el Russo de la ópera) reenvían por semejanza *visiva* (Eco, 2003) a la misma escena del film *Metrópolis* de Lang: a la creación del robot de María (su réplica) y a la figura del científico-inventor que se fue estereotipando al ser constantemente retomada por el cine y la historieta. Esta relación de semejanza visiva inscribe a la ópera en la tradición de la ciencia-ficción literaria y cinematográfica.

Es una máquina amorosa y macedoniana que no olvida ni su historia íntima ni las historias colectivas: en este sentido se resiste a cualquier intervención que cancele la memoria personal y social,³⁰ más allá de que haya sido doblemente alienada en los momentos de su construcción y su encierro en el Museo.

En cuanto a la estructura de la ópera, ésta se resuelve en dos actos.³¹ En el primer acto (de ocho escenas), Junior recorre el Museo, donde tienen lugar las tres microóperas: 1) “La Mujer-Pájaro”, en la que un mago, un estudiante de música y una mujer-pájaro reproducen entre ellos mismos las relaciones de control y automatismo para las que han sido programados: la Mujer-Pájaro, atada y sometida a los designios del padre, está destinada a cloquear y a no ser amada; 2) “La luz del alma”: en una pensión, Macedonio y una Elena desfalleciente sellan su pacto de amor, y 3) “Lucía Joyce”: encerrada en una clínica psiquiátrica, Lucía es asistida por el Dr. Jung y compelida a cantar ópera; cree ser una máquina de narrar historias, tal como lo es la Mujer-máquina.

El segundo acto (de diez escenas) ocurre, primero, en el bar-oficina de Ana, quien a través de documentos reconstruye la prehistoria de la Máquina a los ojos de Junior: dos proyecciones de efecto documental muestran la llegada de

enclaustrados en los opresivos espacios del Museo, la Clínica el subterráneo donde está el bar de Ana.” (O. Corrado, 2002, art. cit.)

³⁰ Se resiste a cualquier a cualquier *cirugía psíquica de extirpación* (v. el cuento de Macedonio Fernández: “Cirugía psíquica de extirpación”. En: *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, 1987).

³¹ Omar Corrado (art. cit., inédito) ha trazado un esquema que da cuenta de la estructura de la ópera, y que reproducimos en el ANEXO III.

Russo y su piano a Buenos Aires y, también, otras imágenes sobre la construcción de la máquina.³² Alternando unas con otras, las imágenes virtuales se corporizan en la escena: en el laboratorio de Russo, el científico une un piano a un circuito de TV que muestra la llegada de Macedonio. Su fantasma mediático se corporiza para resolver un segundo pacto con el científico Russo.³³ La conversación entre Russo y Macedonio actualiza el dolido recuerdo del amante: la escena en el hospital, donde ha muerto Elena de quien Macedonio guarda el alma que entregará a Russo para eternizarla en una mujer-máquina

Junior regresa al Museo e interviene en la microópera de la Mujer-Pájaro, aspira a salvarla de su yugo declarándole su amor. Como en el libreto, la escena es simétrica a la de su amor por la Mujer-máquina del final de la ópera, en la que Junior se debate entre el deseo de salvarla de la soledad eterna y su impotencia por desconectarla, antes de desaparecer en la luz que ella irradia.

Todas las mujeres son, en la ópera, réplicas inexactas de la Mujer-máquina: Elena, Lucía y la Mujer-Pájaro ponen en escena el pasado sobre las tablas de un presente incierto, antes o después de la obsesión paranoica que hiciera de Buenos Aires una ciudad vigilada (en la novela) y ausente (en la ópera), como se verá.

Como en la novela, esta máquina restituye y perpetúa la memoria objetivándola en las figuras e imágenes del Museo que provienen de sus narraciones: ellas mismas hacedoras de "lo real".

El argumento -aunque menos ramificado que en la novela- admite cierta variabilidad: la ruptura de fronteras entre los mundos posibles -tal como se ha visto en el análisis del libreto- es en la ópera intensificada por la música. La aparente ubicuidad temporal y los dichos alucinados de varios personajes estimulan una diversidad de interpretaciones que varían según cómo esta obra

³² Se proyectan diapositivas en blanco y negro que, editadas en contigüidad, semejan y evocan la cinematografía documental: los primeros films fotodocumentales argentinos y el cine breve de noticias.

³³ El esquema previo al libreto definitivo (Piglia, 2003 circa) anota: "Macedonio y el inventor sabio. (Referencia 'Fausto')" (Acto II, Esc. 2). Si bien no se lo menciona en la ópera, sólo hace falta un pacto que se vincule con la búsqueda de la eternidad para que por sí mismo reenvíe al mítico pacto fáustico. Igualmente tanto Piglia como Gandini lo explicitan en las entrevistas previas al estreno.

sea vista, oída, leída: en esta ópera, y no en todas, la fase interpretativa expande y modifica la historia básica.

Claro está que la historia básica, simplificada en el argumento del Programa de mano, tiende a asegurar un primer nivel de comprensión que la palabra cantada no facilita: pocas han sido las óperas que se arriesgaron a transgredir la solicitud de sencillez que solicita el género, logrando ser comprendidas.³⁴ El libreto y la puesta en discurso espectacular de *La ciudad ausente* desafían esa restricción por detrás de la primera línea argumental sin invalidar los dichos del programa, y quiebran la aparente coherencia de las relaciones continente-contenido, aunque no con la insistencia de la novela: pues las microóperas se presentan en microescenarios (carros, cajas, en el interior del escenario-museo) que acotan visualmente la posibilidad de que se postulen como centrales. A su vez, la música asegura las filiaciones previstas por el libreto entre los diversos personajes, escenas, mundos posibles y vuelve lábiles tanto los límites entre un mundo y otro, cuanto las relaciones jerárquicas que parecían estructurarlos.

4. La topología de la escena

El espacio escénico-fictivo –en su nivel más visible– se organiza topológicamente ‘hacia adentro’ como una representación dentro de la otra.³⁵ La ciudad contiene el Museo y, el Museo, una serie de objetos dinámicos expuestos en sus vitrinas: la *mujer-máquina*, las *microóperas*, la *rosa metalizada*, la *foto de Elena*.³⁶ Quizás –no lo sabemos–, *el interior del bar de Ana* (que el libreto y

³⁴ Para Auden la ópera no puede tener una trama compleja ni permite la actitud reflexiva de sus personajes, ni las personalidades complejas, ni los juegos de palabras ni la ambigüedad: la música no cesa de avanzar y no le da tiempo al oyente a detenerse y reflexionar sobre las palabras y las fórmulas que ha oído. Tanto para él como para Strasvinky, en las canciones líricas las palabras no se comprenden (Ameille, 2006).

³⁵ En el Capítulo II de esta tesis, se ha visto que H. M. Enzensberger (1966) da cuenta de que –históricamente– el tipo de estructura de los relatos encastrados se ha esmerado en propiciar la desorientación en el lector. Y también se ha explicado su idea de los mundos (posibles) agujereados, que no suponen relaciones jerárquicas como el caso de las cajas chinas.

³⁶ La rosa metalizada es la transposición icónica de la rosa de cobre de *Los siete locos* de Roberto Arlt, un autor y una obra que Ricardo Piglia reconoce como punto de inflexión de la novela moderna rioplatense. En escena, la rosa azul es una imagen proyectada y también lo es el

el Programa de mano mencionan como un espacio exterior al Museo)³⁷ en el que hay *cintas grabadas*, un *piano*, un *proyector de cine*. Objetos de diversa índole y materialidad que actualizan las historias que emergen de la máquina (las microóperas) y también las historias previas que dieron origen a la Mujer-máquina. Las microóperas, en sus microescenarios dentro del escenario, se presentan como *réplicas* temáticas y formales de la ópera (y de la máquina cantante).³⁸

4.1. La ciudad

El nombre de la novela cobra, en la ópera, una dimensión extrema: la ciudad es pura ausencia. En el pasaje del aparecer al desaparecer, la imagen de la ciudad edifica toda la estructura topológica del texto espectacular. El afuera es la silueta de la ciudad de Buenos Aires contra la luminosidad del amanecer: la primera escena es, visualmente, un puro contraste entre la luz y los contornos de los edificios señoreados por el perfil del Kavanagh (ícono que cifra la referencialidad de la ciudad de Buenos Aires); pero la noche borra los rastros

retrato de Elena: la materia y los colores las mimetizan, y permiten que sea reconocida, a su vez, como la "rosa azul" de la literatura romántica, el rostro de la mujer amada (Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 1802), símbolo de la utopía amorosa de la tradición popular: lo inhallable, lo que -de ser hallado- transmuta, lo que no permanece igual a sí mismo.

³⁷ El libreto (1995) dice: "Segundo Acto. Escena 1. Local-bar de Ana. En una zona urbana dura, aislados en el local-bar donde se muestran los recuerdos del Museo (...), están Ana y Junior (...). El pre-texto o esquema previo del libreto (1993, circa), dice: "Acto II. 1. Junior encuentra a Ana en los bajos de la Nueve de Julio."

³⁸ Réplicas inexactas, idea que había sido explicada en el capítulo II, referido a la novela. La novela y la ópera presentan continuas figuras de lo doble. Franco Rella (1999: 49) ha estudiado lo doble en literatura y considera que es la figura más significativa de la perturbación literaria: "La lógica del 'doble' es aquella que deconstruye de modo radical toda posibilidad lógica de identidad, porque lo que retorna igual no es jamás lo mismo. El material que ha sido removido y que retorna, lleva las marcas de esa remoción, de ese trabajo que lo ha 'sumergido' y lo ha hecho reflorar, y que se expresan en una *diferencia*, en otro modo, con otras formas." (Trad. *ad hoc*, de: *La figura piú significativa del perturbante letterario è il 'doppio'. La logica del 'doppio' è quella che decostruisce in modo radicale ogni ossibile logica dell'identità, poiché ciò che ritorna uguale non è mai lo stesso. Il materiale rimosso che ritorna è già stato lavorato dalla rimozione e porta le tracce sia del lavoro que l'ha 'sommerso', sia del lavoro e del material che l'hanno ratto riaffiorare, si esprime cioè in una differenza, in altro modo, con altre forme.*)

del cielo y la ciudad. Por un instante, en la escena, no queda nada más que la memoria de esa imagen de una ciudad que no se volverá a insinuar.³⁹

En la oscuridad de la sala y la escena, en la nada, el brillo astral de la Mujer-máquina inaugura un universo de ausencias.

Justamente porque la ciudad se muestra y se diluye, porque se ofrece a ser reconocida a través de la pared traslúcida del interior de un espacio en el que canta una mujer, la imagen de esa ciudad *funda, sitúa y destituye*, simultáneamente, la ilusión de pertenencia al adentro respecto del afuera. El afuera fue el cielo, la ciudad, el cielo: la ciudad ausente.⁴⁰ Al desaparecer, la ciudad no deja rastros sino en la memoria del que haya alcanzado a reconocerla: hubo un afuera. Entonces alguien canta... esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje.⁴¹

Una vez finalizado el lamento de la Mujer-máquina en el escenario vacío, ella deja de verse y el escenario ilumina el interior del Museo (como en todo el primer acto y la segunda parte del segundo acto). De modo que cuando Junior (Esc. 2) atraviesa la puerta que todavía sostiene el recuerdo de la delimitación adentro-afuera, y otorga al adentro la categoría de museo, el Teatro Colón no

³⁹ Resulta ineludible la resonancia de la ciudad pensada en términos de Macedonio Fernández: "La ciudad (...) donde se está, y estoy, después de muerte y donde Memoria es todo (...) y subsisten de la vigilia solo los gestos, el creer hacer, el creer decir". (M. Fernández, 1940: "Son pasos en perdido", *ob. cit.* (La lectura de la obra de Macedonio ha sido una constante entre las lecturas de Piglia. Gandini ha dicho que compuso la ópera incursionando en sus poemas.)

⁴⁰ Si, como ocurre en esta transposición de la novela a la ópera en la que la ciudad es sacada del territorio de la representación: los personajes radicalmente urbanos, como Renzi, se pierden para la ópera junto con la ciudad. Aunque el desplazamiento de Renzi en favor de Junior había empezado en la primera versión de esta serie de transposiciones: en "Otra novela que comienza" (1985) Renzi había estado a cargo de la investigación que en *LCA* ocupa a Junior, tal como se había visto en el Cap. II. A su vez, Renzi tiene una función primordial en el derrotero de toda la obra de Piglia, pero es marginal en la novela y la autonomía de la ópera puesta en relación con la historia de la ópera, no lo necesita. Por otro lado la ópera, materialmente, no puede transponer todas las historias de la novela: pues la diversificación de las historias y los personajes la volvería incomprensible. A su vez, la música *rallenta* la dicción del texto, de modo que las historias y personajes incidentales son los primeros en salir, o no podría ser puesta en escena pues se extendería al infinito.

⁴¹ El poema de Pizarnik que hace de epígrafe de "Ópera Museo" parece una anticipación de la totalidad de esta ópera.

puede sino ostentar su condición, como cualquier teatro operístico monumental que siga en pie en el siglo XX: la ficción representada revela algo de lo real.⁴²

4.2. El Museo

En esta segunda escena del primer acto, la música instrumental se expande: la temporalidad musical toma posesión del espacio conformando un universo acústico y autónomo.⁴³ Sin la ciudad o con el recuerdo de una ciudad sacada de escena ese universo musical que es el Museo, en tanto *totalidad toda interna*,⁴⁴ incluye a sus espectadores entre la serie de objetos que coleccionan sus vitrinas. Un Museo no situado más que en la materialidad audible (tangible) de la música instrumental y vocal: ambas operan por contigüidad desde unos cuerpos simbolizados en el objeto sonoro que es la Máquina cantante, un cuerpo eterno alienado de memorias ajenas que en la ópera actúa lo que la novela había escrito, haciendo de la *cuasi-conciencia* de la máquina -del Museo Sonoro Imaginario, diría Gandini- un *locus* susceptible de incluir todos los espacios antedichos.⁴⁵

MÁQUINA

Este el cuento de la cantora. / De la mujer-pájaro / Estoy llena de historias,
/ no pudo parar. / Soy la cantora, / la que canta. / En el filo del agua /

⁴² "La naturaleza histórica, retrospectiva, del repertorio de los teatros operísticos, ha llevado a considerarlos, desde la segunda guerra mundial, como museos anacrónicos." (Dent, E. J. y P. J. Smith: "Libretto: Translation [Opera]", en: S. Sadie (Ed.), ob. cit. 2000. Trad. *ad hoc*.)

⁴³ Como se había visto en el Cap. I de esta tesis, P. Boulez (1990) y S. Sciarrino (1998) han señalado que la música presenta "perspectiva" y "profundidad". La música -como la poesía- espacializa la temporalidad. En el primer acto, cuando ya se ha borrado la imagen de fondo de la ciudad, el escenario es el espacio interior del Museo: "el Museo como espacio 'real' en el que se desplazan Fuyita y Junior aparece representado por rápidas figuraciones arpegiadas ascendentes, descendentes y en superposición de ambas direcciones, con considerable división tímbrica, siempre con el mismo tempo (...)" (Corrado, 2002, art. cit.). Corrado, en su artículo, señala las configuraciones sonoras estables que caracterizan los dos escenarios en los que se desarrolla la ópera: el Museo y el bar de Ana.

⁴⁴ Macedonio Fernández, 1972: 68. (Se volverá a este concepto de Macedonio en este mismo capítulo).

⁴⁵ La música instrumental surge de la relación entre instrumento y cuerpo; la voz es un aspecto del cuerpo puesto que prolonga su forma y su actividad: "Oír es ser tocado a distancia. El ritmo está ligado a la vibración. Por eso la música vuelve involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos." (Pascal Quignard [1996] 1998: 106.)

puedo aún recordar / las viejas voces perdidas. (LCA, 1995, Acto II, esc. 10)⁴⁶

La voz es el Otro de la escritura: en este sentido, la ópera viene -con un gesto joyceano- a otorgar sonoridad a la escritura, vocalidad a la palabra, y en eso la escritura novelística encuentra en la ópera su mejor lectura, la que vuelve audible a la máquina-diciente.

Es atributo del "Museo" de Gandini reasumir las voces que han brotado de su raíz griega: "*Mousaios*, traducido como "Museo" -discípulo de Orfeo y favorito de la musas- "conserva la raíz de *Mousa*: musa, música, canto." (W. Otto, 1981)

5. Recorridos desrealizantes

El escenario-museo es un espacio circular y laberíntico, construido como un mecano y cruzado por andamios aéreos que se conectan entre sí a través de escaleras y rellanos, desde los que Junior mira los pequeños teatros de ópera encajados en la base del "primer escenario".⁴⁷ Entre ambos se conforma una estructura modular y jerárquica. Sin embargo, a diferencia de la organización serial de las cajas chinas encajadas unas dentro de otras en progresión incluyente, estos teatros-mundos (en los que se interpretan las tres microóperas) ostentan cierta permeabilidad respecto de sus límites espaciotemporales: cuando Junior toma el lugar de uno de los personajes de una microópera (como se vio en el libreto), el suceso pone en cuestión la arquitectura temporal y espacial de la obra, y el estatuto ontológico de los personajes.⁴⁸ En la dirección inversa, es Macedonio el que llega *en y desde* el

⁴⁶ En la novela, ella dice: "Las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta." (Piglia, LCA, 1992: 178.)

⁴⁷ "Basaldúa trabajó cuando la ópera estuvo terminada. Tuvo muchas buenas ideas, por ejemplo, que las microóperas salgan de la misma escenografía. Son carros que se adelantan cada uno con una microópera diferente. Y la otra es que algunos personajes nunca tocan el piso, están siempre arriba, por las rampas. Recién tocan el piso al final, cuando Junior se pierde en la máquina." (Gandini, en: Gandini y Piglia, 3/12/2007, ANEXO I)

⁴⁸ El pasaje de un mundo de ficción (que se postula como "real") a otro (que se postula como "ficción" o historia-objeto creada por la Máquina) no solo está diseñado en el libreto, sino que

interior de una pantalla de TV y se corporiza sobre el primer escenario para cantar su dolor, escribir sus versos, despedir a Elena, hacer el pacto y entregar a Russo el alma de ella para construir la máquina cantante. Si bien este "cruce" de Macedonio del mundo virtual al "real" es una actualización de la prehistoria en la que se gestó la máquina (una convención teatral, una forma de *racconto*), igualmente ese pasaje de un ámbito al otro, de una materialidad a otra, resulta un atravesamiento en el que conviven ambos sentidos, pues el gesto transgresor de Junior al entrar y salir de una microópera alcanza y resignifica, retrospectivamente, los sucesos previos.

Esa suerte de vértigo que corroe los recorridos antedichos atenta contra las aparentes salidas y entradas de Junior al Museo. El todo-interior del Museo no termina de borrar sus andamios e impone su presencia tragándose tanto el bar - en el que Junior se encuentra con Ana- cuanto la consistencia del "afuera", con lo cual nadie sabe si Junior ha cruzado en verdad alguna puerta.⁴⁹

De este modo la ópera quiebra la certeza de las categorías estancas y también el modelo estructural superficial (el de las cajas chinas) que, paradójicamente, se sigue sosteniendo ante los ojos del espectador, pues el derrotero escénico se esmera en indicar cada uno de los pasajes de una escena otra, de un acto a otro, de un temporalidad a otra. Y la música comparte, sistemáticamente, la función de delimitar los espacios tanto como de atravesarlos.

Si la convención dicta que el espacio "macro" contiene al espacio "micro", entonces el tipo de relaciones que se instauran entre esos espacios y temporalidades desconoce el principio de no contradicción, la noción de

fue previsto como un atravesamiento de mundos distintos en el pre-texto del libreto (1993, circa): "Segundo relato: Junior entra en la ficción." (Ópera A. 2. 4).

⁴⁹ "Desde el punto de vista escenográfico, y por la evidente importancia otorgada al Museo, es éste quien domina visualmente, con sus estructuras abstractas de pasarelas." (Corrado, 2002, art. cit.)

Vale recordar que toda puesta en escena cuenta con la cooperación del espectador respecto de sus convenciones ficcionales: en principio el escenario principal baja la luz (que iluminaba los andamios) para enfocarla en el bar-oficina de Ana (Acto II). Convencionalmente se propone un cambio de espacio. Pero no es una obligación leerlo desde la convención, cuando la obra rompe convenciones y, especialmente, cuando el espectáculo está plagado de indicios que vuelven permeables los espacios y también los personajes, en la medida en que desdibuja la unicidad identitaria y unos convergen en los otros, como se verá.

fronteras, las figuras contenido-continente, principio-fin y la concatenación antes-ahora-después (tal como en la novela). La mujer-máquina es también una figura asimilable a *Mnemosyne*, que une el canto al pasado: "pero ese pasado no está en absoluto situado en relación de 'sucesión' con el presente y el futuro." (M. Cacciari, 2000:15.) Se trata de un pasado arrancado de la concatenación cronológica de la temporalidad. Se trata de la omniubicación de tiempo y espacio propia de la concepción de Macedonio, pero también de la idea borgeana que explica Stephen en "El jardín de los senderos que se bifurcan" (Borges 1944: 123-124).

La Máquina y sus historias podrían ser también la puesta en acto de su propio universo psíquico. Así lo sugiere la microópera "Lucía Joyce": la hija psicótica de Joyce internada en un hospicio -a la que Jung somete a chantaje obligándola a cantar y a condensar en sí la ópera misma-⁵⁰ cree ser una máquina, estar hecha de cables, estar llena de historias que no puede dejar de contar. Lucía es un desdoblamiento, una réplica o una imagen construida desde el monólogo de la Mujer-máquina (un fantasma de ella misma). La música refuerza la propuesta del libreto en cuanto a que cada una de las mujeres se espeja, se desliza y/o se actualiza en las otras toda vez que retoma pasajes musicales que trazaban la identidad de la mujer anterior.⁵¹

Con un grado máximo de sencillez respecto de la complejidad de la novela, pero con un alto grado de complejidad respecto de la ópera tradicional, la estructura reconocible de esta ópera se disloca: el adentro "contiene" o "produce" lo que parecía estar afuera. En este aspecto, también la ópera -en especial por la apropiación que la música hace del libreto y la novela- tiende a reproducir la figura en la que se infiltra tanto una pregunta que parece urdida

⁵⁰ En la escena expresionista de Lucía Joyce (Microópera 3), contrastan y luchan varios lenguajes antagónicos: al de las frases paródicas, cohesivas y *antiperísticas* que definen la actuación *sapiente* y represiva de los doctores, se opone -corrosiva y entrecortada- la voz de Lucía acusando a la otra lengua con su *Herr Enemy*. Esa lucha define el momento más traumático de la ópera y cumple el dicho de que se canta cuando ya no es posible hablar.

⁵¹ "Otra de las redes intensamente significantes que se establecen entre los personajes es la que se trama en torno de Elena: la "real", la Máquina y sus encarnaciones en las protagonistas de las microóperas. Extensos pasajes de la línea de Elena Máquina responden, estructuralmente, a una base octatónica con ocasionales desvíos. Segmentos completos de la misma migran de una encarnación a otra de Elena, con su configuración sonora integral." (O. Corrado, 2002.)

por Macedonio (para quien el “cierre” nunca es hermético) cuanto la puerta por la que tal vez ha pasado Junior:

Encontrar una forma perfecta que no tenga final, que solo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a la otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, sin fin. (...) Todo fluye y se encadena y *nadie sabe cuál ha sido la última vez (que ha cruzado una puerta)*.

Se llama final a aquello que no se comprende. *¿Por qué no sigue?*⁵²

Todo intento de asir una estructura se deshace y promete trascender largamente los límites situacionales del texto espectacular: cualquier decisión al respecto es a cuenta y riesgo de la audiencia y es, a su vez, indemostrable. La ciudad ausente, el museo, el devenir de Junior, todo, y no solo las microóperas, pueden estar sucediendo en la conciencia (paranoica) de la Mujer-máquina, en su monólogo alucinado, y alcanzar el universo entero: el mundo que llamamos real entendido como un efecto, una actuación que emana de alguna conciencia-otra y que es echada a rodar como un objeto y seducida hasta volver a ser tragada. Una “totalidad toda interna”, ha dicho Macedonio Fernández. Todo un Cosmos que Macedonio cifró en un punto que concentra la totalidad de las imágenes del universo, donde el espacio y el tiempo son concebidos como una abstracción. En esta ópera, ese punto cobra la forma del Museo, residencia de la musa, de Elena o la eterna, la que porta en sí la memoria que fluye con forma de acto, imagen, sonido, voz, narración.⁵³ De ahí que las historias exhibidas desde la *cuasi-conciencia* de la máquina fluyan con una autonomía alucinada semejante a la del sueño. De ahí que al final de la ópera, la desaparición de Junior -guía y *alter ego* del espectador- resulte sumamente inquietante y arroje al espectador a la incertidumbre.

Esa fluidez en el hacerse y deshacerse, concentrarse y desplazarse, reducirse al silencio y expandirse en el todo es propia del discurso musical y es el

⁵² Piglia, R. “Diario de un loco”, en *Prisión perpetua*. (Fragmento citado también en el Cap. II de esta Tesis. La intensificación no corresponde al original.)

⁵³ En el decir de Macedonio, ese punto es también una “Imagen involuntaria, autónoma, lo contingente y lo espontáneo frente a nuestra voluntad” (*MNE*, 1993:173). De ahora en más: *MNE* es la sigla de *Museo de la novela de la Eterna*.

discurso musical de esta ópera el que contribuye decididamente a otorgarle a la palabra cantada y a la construcción escénica la dimensión aludida, desencarnando el sentido del texto verbal.

6. La espacialización de la música y el descentramiento del sujeto

El espectador tendrá que desandar el itinerario que lleva de una microópera a la otra, de un objeto a otro, para hacerse competente de la tragedia de la Mujer-máquina, de su condición fantasmática alienada de múltiples *yoes*.⁵⁴

En el mundo de esta ópera, hacerse competente no compromete tanto el orden del saber intelectual ni el de la comunicación lingüística, cuanto el de la experiencia. Para vislumbrar la tragedia de la ausencia entendida a la vez como falta y materialidad, como aquello que está y no está, como incompletud que deviene de la separación del objeto amado, siempre amenazado por el olvido o por la *muerte por olvido* (única muerte posible, según Macedonio), Junior (y con él el espectador) habrá de cualificarse sujeto pasional. De modo que en la ópera (y no en la novela), Junior transmuta de sujeto pesquisante a sujeto alienado de amor y se deja atraer por la luz de la máquina en la que desaparece. En consecuencia, el lugar que le es propuesto al destinatario es el de la oscilación entre el quedarse en el umbral y no acceder al sortilegio o el de ser acogido y arrastrado por el canto de las sirenas.⁵⁵

La osadía de devenir *ser pasional*, de dejarse enajenar por la "mujer-música" y por todas las voces perdidas que resuenan en ella⁵⁶ (llamo aquí "mujer-música" a la conjunción de las voces y melodías asociadas a la Mujer-máquina,

⁵⁴ "Desde la espisteme psicoanalítica, [...] en ese sujeto [descentrado], desde el vamos, habla Otro." (R. Harari, 2008, ob. cit., p. 61.) La Máquina podría decir, como Nietzsche: "Yo soy Prado, soy el padre de Prado, me atrevo a decir que soy Lesseps [...] en el fondo yo soy todos los nombres de la historia". (Nietzsche, citado por: Deleuze y Guattari, 1985: 92). El sujeto como pluralidad.

⁵⁵ "Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición o don, virtualmente erotizado (...). En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada: gracias al dominio de sí misma que ella muestra, la voz sola basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las sirenas." (Paul Zumthor, 1985)

⁵⁶ En música, "la polifonía es inseparable de una pluralidad, aunque sea imaginaria, de cantores, y toda música polifónica remite siempre, según su sentido inmanente, a una pluralidad". (Adorno, T. W. y M. Horkheimer [1964 circa], 1969: 110.)

que es “yo”, “ella”, “la cantora”, “la mujer pájaro”, “la última mujer”, “Lucía”, “Elena”, “la Esfinge eterna”) es una respuesta al llamado de la ópera.⁵⁷ Solo así, esa voz múltiple otorgará una estocada de irrealidad a todos los acontecimientos contruidos en escena: todo es música. La mujer-música (la ópera) es la música de un relato hecho de palabras que despliega sus sonoridades más que sus sentidos. Asimilarse a esa suerte de conciencia autónoma es pasar a compartir el estatus de fantasma de una memoria ajena.

Sonoridades que se deslizan y que no terminan de plasmarse en “atribuciones” identitarias cuando ya están derivando de una mujer en otra y otra más, en los momentos más líricos de la ópera.⁵⁸ Pasajes y deslizamientos, entonces, sutilmente tramados desde la música y las voces que por momentos construyen y mantienen las identidades para diluirlas unas en otras, tal como afirma O. Corrado (2002): la voz de la Mujer-máquina se multiplica y funde con las voces de otras seis sopranos (que cantan en *off*) y producen diferentes efectos de sentido en cada aparición. En la primera, prolongan la voz de Lucía Joyce, antes de que esta entone el comienzo de *Finnegans*. En la segunda, ilustran la referencia a las sirenas de Ulises que introduce Russo. Las dos últimas están ligadas a la Mujer-máquina: emanan de ella cuando Junior intenta liberarla de su cautiverio, y acompañan su espera infinita, junto a las voces de Lucía y la Mujer Pájaro, en la soledad final del Museo. Lo mismo ocurre con ciertos fragmentos textuales que, atribuidos a Elena o retomados por ella, son cantados por Lucía o la Mujer Pájaro.⁵⁹

⁵⁷ “La música penetra al interior del cuerpo y se apodera del alma.” (...) “La presa de la música es el cuerpo humano. La música es intrusión y captura del cuerpo.” (...) “La música captura, captura ahí donde retumba y donde la humanidad corre hacia su ritmo, hipnotiza y fuerza al hombre a desertar lo expresable. Durante la audición los hombres son reclusos.” (P. Quignard, 1998: 214.)

⁵⁸ Me refiero específicamente al extremo lirismo de las arias: en la obra –específica O. Corrado– puede establecerse una gradación de la vocalidad que conduce del habla al canto lírico. Entre las formas más cercanas al habla: el *Sprechgesang* (canto hablado que culmina y refiere especialmente a Schoenberg) está confiado a personajes auxiliares de las historias centrales: la Enfermera y el Ayudante, y a algunos fragmentos de Ana, Russo y Fuyita. El Estudiante se expresa en *recitativo a secco*, en calidad de cita estilística incorporada al contexto dieciochesco de la escena. El *parlato* aparece esporádicamente (v.: Corrado 2002, art. cit.).

⁵⁹ Respecto de las notas musicales que identifican a Elena y a los personajes femeninos, dice Gandini: “Antes de que Piglia me acercara textos del libreto, compuse una canción para Elena a partir de un poema de Raúl Gustavo Aguirre, que en una de sus frases dice: “Nunca ese adagio

Los personajes centrales de la ópera se expresan a través de configuraciones melódicas, armónicas y tímbricas recurrentes que definen sus personalidades y tejen redes temáticas y significantes por sobre el armazón textual y argumental. (Corrado, 2002)

Algunos elementos del canto que caracteriza a Macedonio se desplazan y entrelazan con el de Junior en el momento en que este declara su amor por la Mujer Pájaro, con la imposible pretensión de liberarla del encantamiento.⁶⁰ Junior hace suya, también, la aflicción del Macedonio que ha eternizado a Elena en la Máquina: para dirigirse a la Mujer Máquina por última vez, con el deseo de liberarla de su condena, Junior toma la voz, el registro de voz y el motivo que había identificado a Macedonio (Corrado, 2002). La música los asimila. Esta fundición de ambos personajes (que no está en la novela)⁶¹ fue anotada o prevista en el esquema-guion del libreto de ópera (Piglia, 1993 circa) y, aunque no figure explícitamente en el libreto definitivo, su realización se actualiza en la ópera:

Ópera 2. Escena 3. (10')

Macedonio rondando el hospital. Muerte de Elena. Lamento de Macedonio.

Macedonio se va y visita al Inventor. Se ve la máquina. Vuelve Junior.

(Posibilidad de que sean la misma persona?)

Escena 6 (5')

Junior se acerca a la máquina que está aislada en una sala del Museo.

La máquina lo confunde con Macedonio. Alejamiento de Junior.

de Mozart me había hecho tanto mal". Y entonces yo no puse esa frase pero recurrí al *Adagio en si menor* de Mozart y la música de esa canción es lo que canta Elena en "La luz del alma", la segunda microópera, y esas son las notas que identifican al personaje." (Gandini, en Gandini y Piglia, 03/12/2007, inédita, ANEXO I.)

⁶⁰ La simetría Junior-Macedonio es presentada desde el inicio de la ópera: su llegada al Museo (y a la escena) lo sitúa en el lugar del personaje esperado por la Máquina: "Viene. Está viniendo" (Introducción). A su vez, la desaparición de Junior puede ser leída como una metáfora de la desaparición de Macedonio.

⁶¹ En la novela, como se ha visto en el Cap. II, hay una suerte de confusión de personajes en la medida en que unos reenvían a los otros constantemente. En cuanto a Junior, la Máquina lo confunde con Richter al iniciar su monólogo final.

7. Ópera Museo

Las microóperas condensan diversas procedencias trazadas con materiales de la novela (el pájaro mecánico, la nena cloqueante, Miss Joyce, Elena y Macedonio), de novelas y poemas de otros autores (de J. Joyce y de Macedonio Fernández) y de la historia de la ópera.⁶² Tal como indica Gandini, cada una de ellas construye sus reenvíos modelando un ejemplar asequible para los siglos XVIII, XIX y XX: escenas trabajadas temáticamente desde el discurso verbal, pero también desde la actuación, la escenografía, la música.⁶³ Esta última entreteje sutiles referencias a Verdi (*La Traviata*), Mozart y Schoenberg (*Pierrot Lunaire*),⁶⁴ tamizadas las más de las veces por otras obras musicales del mismo Gandini.⁶⁵

Una historia de la ópera que por el solo hecho de ser aludida impone, subrepticamente, las huellas de su génesis en el *cuerpo de la agonista*: por un lado, la creación de la Máquina se hace posible gracias a que la lira de Orfeo guarda *el secreto de la voz humana*. Orfeo, como motivación temática de la ópera, inicia y atraviesa la historia de la ópera,⁶⁶ y también la historia particular del compositor (que lo había incorporado a su ópera precedente).⁶⁷

⁶² "El conjunto de microóperas se constituye en una particular lectura de la historia del género, en un recorrido que se detiene en ciertas representaciones conceptuales y estilísticas del barroco y el clasicismo, del romanticismo y el expresionismo. Se trata entonces de otra trama que se superpone a las del argumento: la reflexión del lenguaje sobre sí mismo, sobre sus propias tecnologías y condiciones de producción, sobre su historicidad". (O. Corrado, 2002, art. cit.)

⁶³ Margulis, A. y D. Caldirla. "Socios para la ópera", en: *La Nación Revista*, Bs. As, 15/10/95. La aclaración atiende a lo que Genette ([1962] 1989: 105) llama el *contrato de pastiche*: "Lo más frecuente es que los autores de [una imitación] o un pastiche legítimamente interesados en producir su efecto [el del reconocimiento del reenvío], lo prevengan advirtiendo a su público (...): *esto es un texto en el que X imita Y*. De resultas, el lector prevenido, que vale al menos por dos, no dejará de advertir la imitación y se reirá con ella".

⁶⁴ He tomado todas las referencias vinculadas con la composición musical de *LCA*, de Omar Corrado, 2002, y del estudio inédito.

⁶⁵ Eusebius (1984-85); *Lunario sentimental* (1989), *Escuchando Pierrot chez Madame Ocampo* (1993); *Tres tristes* (1994). (Ver: Omar Corrado, 2002.)

⁶⁶ Adorno ([1970] 2006: 32) considera el *Orfeo* de Monteverdi como la primera ópera auténtica: "la reforma de Gluck volvió a Orfeo como al arquetipo de la ópera, y (...) hay mucha verdad en el aserto de que toda ópera es *Orfeo*." (...) "Así como la obra sobre Orfeo despierta a los muertos del confinamiento en su cueva, así la ópera arranca sus figuras al destino al cantar sobre ellas. «Toda ópera es Orfeo.»" (Adorno, 2006: 283)

⁶⁷ Gerardo Gandini, *La casa sin sosiego* (ópera de cámara, con libreto de Griselda Gambaro), 1992.

Re, sol, la, son los sonidos de / la lira de Orfeo. Ahí están / contenidos los intervalos más/ importantes de la declamación, (...) el secreto de la voz humana. (...) Procedí entonces a construir mi / machina-femme / (...) Porque comprendí que el canto de / una sirena, de una mujer que / agoniza cantando puede ser..."

Los himnos órficos son la voz / perdida de una mujer. El canto de la / sirena que Ulises no quería escuchar. Porque era el canto de Elena.../ (...) Macedonio, my friend."⁶⁸

Por otro lado, el *lamento* rinucciniano, que la *Arianna* de Monteverdi legó como marca genérica de la ópera –especialmente en su primer siglo–, se deja apropiar por la Mujer-máquina, en el prelude y el epílogo:⁶⁹ en posición simétrica a la Ariadna abandonada en las arenas de Naxos, Elena actualiza el tópico del *lamento* en tanto situación dramática recurrente que se caracteriza por el motivo del abandono, la compunción y la alocución desesperada e impotente por el amor perdido, que acuña incluso el reproche a través de versos líricos, breves, iterativos.⁷⁰

Como el *lamento*, otros procedimientos fundacionales y recurrentes se hacen lugar en *LCA*: así, el *monólogo de indecisión* (ante la alternativa de desconectar y liberar a Elena y la imposibilidad de realizar acto tan extremo, que a su vez reenvía a las *óperas de rescate*), y el *pacto de amor* (diálogo escénico entre Elena y Macedonio).⁷¹

Asimismo, la temática del pacto ha sido actualizada permanentemente por la historia de la ópera en su relación con la literatura.⁷² Pero esta ópera suscribe de manera desviada a esa tradición, ya que el pacto de amor entre Elena y Macedonio (no habrá olvido de amor) deriva en el de Macedonio y Russo: construir la máquina eterna contra entrega del alma de Elena y no la propia es

⁶⁸ *La ciudad ausente* (libreto y ópera: Segundo acto, II. Film y Escena III.)

⁶⁹ La voz de Graciela Oddone intensifica esa relación, desde el momento en que fue la intérprete de ambas agonistas (interpretó a Ariadna, en *El lamento d'Arianna*, 1991 y 1993 –C. C. Recoleta y CETC respectivamente–, y a la Máquina y a Elena en *LCA*, 1995).

⁷⁰ Ver: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (1623), sobre libreto de Rinuccini (1608). El reproche *calca* el que Macedonio le hace decir a Elena Bellamuerte en el poema "Otra vez" (1920), como se ha visto y citado en el apartado precedente (sobre el libreto).

⁷¹ En la microópera "La luz del alma". Respecto de los procedimientos fundacionales de la ópera (v. Paolo Fabbri. *Il secolo cantante...* 1990, op. cit.)

⁷² *Mefistófeles* de Arrigo Boito, *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz, *Fausto* de Charles Gounod o *Vuestro Fausto* de Henri Pousseur.

un desvío amoroso de la tradición fáustica.⁷³ (De cualquier forma, la Máquina, como la Eterna, es la obra-ficción del amante por la amada ausente.)⁷⁴

Una ópera que se mira a sí misma en la historia de la ópera puede ser entendida como una puesta en abismo de la tradición que la precede.⁷⁵ Por un lado, en un sentido formal, ópera y libreto se atienen a ciertos requerimientos convencionales del género. Al respecto, Omar Corrado (2002) dice acerca de la ópera de Gandini:

Su énfasis en la historia y en la sintaxis, en la imposible inocencia de materiales y procedimientos, conduce a instalar el metalenguaje en la urdimbre del texto, pero con los recursos propios del género, en el interior de sus convenciones, y no como anti-ópera, parodia o instancia crítica.

Esta lectura se condice con la postura del compositor:

No es una antiópera. Ni siquiera es una antiantiópera como *El gran macabro* de Ligeti. (...) En muchos casos sigue las convenciones del género y en otros agrega cosas. En este sentido puede ser entendida y llegar a un público no especializado en música contemporánea. Esa sería mi pretensión. No llegar a una elite y nada más. Tampoco espero convencer a los fanáticos de Verdi. (Gandini, en Graña, 1995.)

Por otro lado, es posible considerar otras alternativas de lectura, acaso complementarias: desde el momento en que las microóperas se exhiben entre los restos de una memoria-museo, no dejan de trazar correspondencias con una serie de óperas que, en el curso del siglo XX, o bien indican que el género ha llegado a su fin o bien trazan una relación conflictiva con la tradición; así Alban Berg, Henry Pousseur, Luciano Berio, Mauricio Kagel, entre otros compositores

⁷³ La economía del pacto requiere de un tercero que pague los efectos no deseados de la transacción: la desesperación y muerte de Margarita, en Goethe; la condena de Elena en la Máquina a la soledad eterna, una prisión no elegida. Respecto del pacto fáustico, dice Piglia: "El que de pronto estaba en ese lugar [demoníaco] era Macedonio mismo, por manipulador, por la tentación de la bondad, Brecht tiene unos textos lindísimos sobre el peligro de la bondad. Por bondad hay gente que hace cosas terribles". "Él quería que ella no muriese, pero la condenó a una eternidad solitaria. De modo que esas son cosas que se jugaron ahí, cierta idea de forma, cierto nudo dramático que nos permitía trabajar en el género." (Piglia, en: Lambertini, 2008: 170-171.)

⁷⁴ La Eterna de *Museo de la novela...* de Macedonio es una sustitución de la pérdida de la Amada que se hace ficción. (Ver: M. Bueno: "Mística", en R. Piglia -ed.- 2000. Ob. cit.)

⁷⁵ Cabe aquí recuperar que el discurso musical de *La ciudad ausente* alude especialmente a Schoenberg y a Mozart, pero también a Verdi. A Monteverdi, en la inclusión de sus *motivos*. A Alban Berg, en los recursos escénicos: el film y el piano en escena de la ópera *Lulú*. (Corrado, 2002, art. cit.)

comprometidos con la relación entre la música y el teatro, que se acercaron a la ópera sin inocencia o con la ironía del que se pregunta por el lugar que ocupa en relación con la tradición. En esta línea, la protagonista de *Lulú* -la ópera inconclusa de Alban Berg sobre textos de Frank Wedekind- ha sido interpretada como la personificación de la ópera.⁷⁶ Las estrategias de Berg fueron vinculadas con la ópera experimental *Vuestro Fausto* de Henri Pousseur (1969, con libreto de Michel Butor).⁷⁷ Por su parte, Luciano Berio otorga el nombre del género a su *Opera* (1970), en la que reenvía al *Orfeo* de Monteverdi para ahondar en la declinación histórica del texto espectacular operístico y de la sociedad burguesa. Simultáneamente, Mauricio Kagel, compone *Teatro estatal* (*Staatstheater*, 1971), en la que observa el género ópera y sus condiciones de realización con una actitud crítica declarada -también desde el título- que alcanza tanto a la institución en sí misma como al teatro que se la encarga: el Staatstheater de Hamburgo.

Gerardo Gandini no parece inscribirse en esa línea; sin embargo efectúa operaciones decisivas respecto de la tradición: como creador y director musical muestra, en *La ciudad ausente* y desde dentro del género, los restos de lo que la ópera fue. La síntesis que logra tiene varias caras: por un lado hace efectivamente una ópera y la presenta como tal incluyéndose en el género y reconociendo -con el gesto histriónico del compositor-director- que él, de allí, no se va; por otro lado compone -ahora perturbador- sus propias condensaciones (las microóperas) a la manera de *objets trouvés*: a diferencia de las vanguardias, los presenta como *objetos contruidos* y los exhibe en el Museo como los restos de un festín.⁷⁸ Con ello, no sólo refuta la concepción reverencial

⁷⁶ “[Lulú] puede ser leída como una personificación de la ópera, género al cual los compositores han sido irresistiblemente atraídos durante trescientos cincuenta años, pero que ha probado a menudo ser recalcitrante. Boulez puede haber estado en lo correcto al conjeturar que Berg sabía que estaba llevando una tradición a su fin.” (E. J. Dent y P. J. Smith: “*Libretto: Translation [Opera]*”, op. cit., trad. *ad hoc*.)

⁷⁷ Una vez planteado el pacto con el diablo por parte de un compositor -pacto que consiste en un encargo para escribir una ópera de Fausto-, la ópera incluye la posibilidad de que el público vote el desenlace dramático que prefiera. (Idem.)

⁷⁸ Sus microóperas ostentan un desarrollo temporal y narrativo propio del discurso musical contemporáneo; se trata de *objetos nuevos* capaces a su vez de evocar la tradición operística europea. La figura del *objet trouvé* -mencionada por el mismo Gandini- fue estudiada por la crítica académica en tanto procedimiento compositivo. Graciela Paraskevaïdis, en “Los sesenta

que rige el repertorio de todo Teatro-Museo tradicional que se dedique preponderantemente a reponer obras de colección y no sólo expulsa al público que se pasea por el pasado como por un anticuario (*no espera convencer a los fanáticos de Verdi*, que efectivamente no asisten), sino que, súbitamente, convierte al Teatro en un Museo Contemporáneo: condensa e ilumina el pasado desde el presente, lo articula con el hoy y da en poner en los escaparates objetos vivos, no reificados. Eso quiere decir que las microóperas no tienen la forma de la "reposición" de una ópera en particular, sino que cada una modela una época de la historia de la ópera: una manera, un clima, un estilo, una temática, sin resignar la actualidad de la discursividad musical, verbal, gestual, escénica. En términos de Genette, se trata de una "imitación" y no de una copia,⁷⁹ pues la imitación presupone reformulación, transgresión y algún atisbo de crítica: de lo contrario la ópera de época no se dejaría "capturar" en un modelo (Genette, 1989). Una imitación que fluctúa entre la *imitación seria* de la ópera romántica y la expresionista (en la "La luz del alma" y en el espasmódico discurrir de Lucía Joyce, respectivamente), la *lúdica* (o *pastiche*) y la *satírica* (*a la manera de...*): las dos últimas en los movimientos mecánicos de la caja musical ("La Mujer-Pájaro") y, al límite de lo caricaturesco, en el lenguaje y vocalización de los médicos de "Lucía Joyce".⁸⁰

El régimen específico de esas actuaciones queda más o menos indeterminado pues es también un efecto de lectura: la gradualidad que va de lo *serio* a lo *satírico* ocurre en el interior de cada microópera y produce un tipo

años del compositor argentino Gerardo Gandini" (*Pauta* 59-60, julio-diciembre, 1996), observa que a través de esos objetos, Gandini escapa de los estereotipos de la música contemporánea, generando una estructuración sonora desde que la convoca, confronta, incorpora y reelabora la tradición musical europea.

⁷⁹ Genette diferencia la copia (mimesis exacta) de la imitación. Para Genette solo se puede imitar [un texto: un género] *indirectamente*, dado que la imitación presupone transgresión y reformulación, operaciones propias de la *generalización*. (Genette, G. [1982] 1989, op. cit.)

⁸⁰ Los tecnicismos psiquiátricos, por ejemplo, vocalizados líricamente, resuenan como ecos paródicos del lenguaje científico en su afición por rotular o calificar con rigidez al sujeto dramático: "La enferma sufre de una amnesia esquizoide (...) Exteriormente no presenta ningún otro signo de identificación histérica". (*LCA*, Acto I, Microópera 3. Lucía Joyce). El lenguaje paródico de la visión positivista de la psiquiatría parece haber estado programado desde borrador de la ópera, en el que se anota: "Psiquiatra positivista / Tercer Relato Cambio de lenguaje". (R. Piglia, "Borrador de la ópera. *La ciudad ausente* (...)", en *Alí: Recto/Verso* N° 2, 2007: 5-6)

de sonrisa cómplice: la del reconocimiento de la *ópera-siglo* a la que cada modelo reenvía. En consecuencia, las microóperas admiten múltiples lecturas: las críticas, las declaraciones y los estudios académicos han relevado tanto la dominante *seria* (Corrado, 2002; Gandini, 1995, como lector de su obra) cuanto sus ribetes cuasiparódicos no exentos de ironía (Monjeau, 2002). A su vez, el “*como si fueran óperas de ayer*” imprime a las microóperas una doble orientación: la de convocar al objeto al que reenvían y la de rechazar su mimetización, con lo cual construyen la distancia y la diferencia de una ópera que se autoasume contemporánea.

Una vez aclarado este punto, se hace posible afirmar que *La ciudad ausente* hace una lectura política del pasado, en el sentido borgeano de apropiación irreverente:

Lo político puede leerse en los efectos de la recepción de la obra. La música argentina tuvo una relación de conflicto con la tradición europea, desde la generación de Ginastera hasta Gandini. Hay diversas maneras de posicionarse frente al conflicto: en el caso de Gandini y en lo que hace a la ópera, asume un proyecto de integración irónica respecto de esa tradición, que es como decir ‘ninguna tradición’.^[81] Encuentra el modelo en Piglia y en su lectura de Borges: el del quiebre con ironía que se da en [la novela] *La ciudad ausente*.” (F. Monjeau, 2001)⁸²

De ese modo Gandini compone su homenaje con el rictus de la “irreverencia”: disuelve las marcas de la serie europea en el entramado de sus propias resonancias y las ofrece como piezas de un museo rioplatense. A su vez desanda el tiempo y presenta un recorrido y una lectura contemporánea del estado de la ópera que va y vuelve del presente al origen y desde allí hasta el fin del XX: la gran tradición operística europea encuentra, en esta ópera y en el último reducto del siglo, un acto de clausura que aparenta desconocer las huellas de una tradición local⁸³ y con ello expone el problema en el que ella

⁸¹ La preceptiva clásica ya había advertido acerca el carácter transgresivo de los elementos lúdicos y satíricos. (Genette, 1989: 175.) [Esta nota al pie no pertenece al texto de Monjeau.]

⁸² Monjeau, Federico [ORAL]. En: Seminario de Doctorado “Apuntes para una historia política de la música”, a cargo de E. Buch, UBA, agosto 2001.

⁸³ “Habría que preguntarse qué genealogías dibuja la música del Museo gandiniano en este territorio, qué solidaridades establece con las tradiciones locales en la construcción identitaria. Hasta donde sabemos, no hay citas provenientes de la historia de la música culta argentina en Gandini.” (O. Corrado, 2002, art. cit.).

misma está inmersa: cómo plantear la historia y los usos de este género en la Argentina y la región en términos que excedan los criterios cronológicos, reverenciales y/o el de la influencia directa de obra en obra y autor en autor.

Por otra parte, esta ópera extrema el género al condensar sus variables en la figura de una mujer-máquina en la que converge toda una serie de máquinas-escritas o máquinas-imagen que parecen haber pugnado por su derecho a la voz lírica:

- Las "Evas futuras" que, como resonancias de la novela, pueblan la ópera: la de Villers de l'Isle Adam y, también, la máquina de *Metrópolis*, el film de Fritz Lang que llevó por primer título el de "Eva Futura" (Fischerman, 1997) y fue proyectado en el Teatro Colón en las *apostillas* de *La ciudad ausente*, acompañado por música en vivo. El film acusa -linterna en mano-⁸⁴ una factura escénica por lo menos comparable con la de Amitín-Basaldúa. También la Evita momificada y amada por sus custodios, viva en la memoria mítica colectiva:

Elena será la / Eterna. La Eva Futura. Embalsamada / como una muñeca y viva como una música. (LCA, libreto y ópera, 1995: A. 2, III.)

- Las máquinas narrativas: sojuzgada, pero también iluminada por la condena de muerte que pesó sobre sus antecesoras, Scherezade supo resistir a esa ley convirtiéndose en una máquina narrante; debía narrar bien y narró bien porque su vida pendía del criterio de aceptabilidad de su riguroso destinatario. Obligada a restituir el universo con su relato y a no morir, la

⁸⁴ Más allá de las diferencias o desplazamientos respecto de *Metrópolis*, donde la creación de la mujer-máquina (réplica de la protagonista) es un recurso para ejercer el control social por parte de los representantes del poder que han pactado con los científicos, ya se han señalado ciertas correspondencias vinculadas con la factura escénica de la ópera; entre ellas, la luz de la linterna es un recurso escenográfico relevante del film, ya que va hilando algunos sucesos de suspenso extremo asociados con los actos de espionaje del poder político-industrial. En la ópera LCA, la luz de la linterna de Fuyita guía todos los desplazamientos de la mirada de Junior adentro del Museo y se vincula tanto con el matiz policial del primer acto como con la luz del alma de Elena. Es un operador del desplazamiento entre los diferentes objetos que reenvía a una serie de films de suspenso y ciencia ficción, pero especialmente a *Metrópolis* (F. Lang, 1927) y al imaginario que rige la escenografía de ese film (la luz que irradia la máquina-réplica, el universo del adentro vs. el lejanísimo afuera de la ciudad, etc.). De todos ellos, la luz de la linterna se propone como recurso desde el libreto (1995) y desde el pre-texto del libreto (1993, circa): "Se ve luz de Fuyita con linterna..." (LCA, libreto, A. I, 2), justamente -como en *Metrópolis*- cuando Fuyita lo guía hacia la Máquina.

Mujer-máquina de *LCA* se inscribe –como la novela– en la tradición de Scherezade.

El gesto órfico de un Macedonio que se vuelve sobre sí mismo para mirarla y atarla a una vida sin fin hace de Elena una memoria viva de muertos y ausentes o de criaturas futuras. Estas mujeres narrantes, condenadas a los espacios cerrados, son también proyecciones del los que así las modelan mientras las escriben: hijas diligentes, *niñas de los ojos* del imaginario masculino.

Mujeres míticas: mujeres-sirena, mujeres-musa, mujeres-scherezade incluidas en esta Mujer máquina que porta las voces de la memoria ajena. Un voz múltiple que resiste y recrea el universo; un universo en el que atrapa el rostro absorto del último espectador, ya que el público viene a saber, al final de la función, que ha sido sólo la máscara sonriente de lo que estuvo siendo cantado: un relato más. En el aria final del espectáculo se le hace saber al espectador que “Nadie ha venido nunca”.

Justamente en un teatro lírico como el Colón, cuya disposición arquitectónica mantiene la distancia entre público y escena reteniendo la concepción del género forjada por la tradición;⁸⁵ justamente allí y cuando el teatro ostenta con obscenidad su condición de museo haciendo del público un objeto más entre los que han sido “*narrados*” y/o *exhibidos* por la Máquina, esta ópera viene a poner en evidencia que el público forma parte de esa historia, que se ha dejado hacer y deshacer por la máquina operística y que acaba de ser historiado por esta Ópera Museo.

El lamento final (en el que la máquina canta loca de soledad “en el filo del agua” y en la isla –*en la que se olvidan las letras pero no la melodía*, según la novela–) es también una puesta en escena de “uno de sus últimos relatos”, un relato que el espectador conoce –junto a Junior y en el “bar” de Ana– mucho antes del epílogo: Ana y Junior, entendidos como *fantasmas* que emergen de su

⁸⁵ El espacio arquitectónico del Teatro Colón se corresponde con aquellos que Luigi Nono (1993) define como espacios de la ópera tradicional: los que mantienen la separación fija y diferenciada en dos planos, entre los fieles que asisten y el oficiante que celebra.

memoria, se desvelan por reconstruir los documentos que dan *cuenta* de ella, de la Máquina.

“Subtitulado: *En uno de los últimos relatos* [de la máquina] aparece una isla, al borde del mundo. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito. Y ella se queda en la isla después de que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad”. (LCA. Segundo acto, escena 1. El énfasis es mío.)

Lo que en la novela correspondía a la mujer de Nolan (“La isla”, LCA 1992) es aquí una versión de la Mujer-máquina. El microrrelato “La isla” está en la ópera, pero deshecho en fragmentos entre los documentos que Ana archiva.

La ópera anula o cambia la pregunta sobre las causas, el origen, la fuente, la autoría o autoridad textual (¿Quién canta/cuenta a quién?) tal como Macedonio lo había tramado (como en el epígrafe del inicio de la tesis).⁸⁶

Podría pensarse que la idea de *canon*, la lista de *clásicos que los escritores se construyen* con las figuras del pasado, es una respuesta indirecta a esa sensación de que todo ha sido dicho ya por los antiguos y que solo es posible repetir a los grandes maestros. Paradójicamente, la impresión de que no hay origen, de que siempre ha existido una palabra anterior, sagrada y legítima, forma parte del origen de la literatura. (Piglia, 30/01/1997)

Inventada por Macedonio, por Piglia, por Gandini, siempre diferente, la Máquina evoca y trae a escena a su creador para que la vuelva a inventar desde la mueca de la memoria: cada versión extravía o agrega algo. Como se dijo antes, el Macedonio de la ópera viene del mismo lugar en el que se pierde: un Macedonio-réplica, duplicado o reconstruido por una máquina que rememora el relato de su propio origen construyendo una serie de versiones en las que entre ambos se convocan en contigüidad iterativa resistiéndose al olvido, rozándose y volviéndose a perder indefinidamente, tal como la misma Elena lo había previsto (otra vez la premonición como memoria de un relato futuro respecto *de y desde* un presente indecidible).

⁸⁶ “Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.” (Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, ob. cit. [Epígrafe a esta Tesis.]

Ya sé cómo será. (...) Nuestras manos atrayéndose ilusas / dirán: Ven a mí. Y dirán / Viene... / Está viniendo... Se acerca..." (LCA: Micro-ópera 2, "La luz del alma")

La ópera de Gandini –y también la novela de la que fue transpuesta– insiste en exhibirse como un acto de apropiación que pone en funcionamiento la máquina macedoniana instaurándola, simultáneamente, como lugar de procedencia.

La máquina cantante –que es aquí la ópera misma en su transcurrir– trabaja, a su pesar, contra lo que Macedonio propone como el único asunto de arte por excelencia: "El idilio-tragedia de Amor y su cesación por el Olvido".⁸⁷ Incluso el reconocimiento final ("Nadie *va a venir* ya. Nadie *ha venido* nunca. [...] No *viene* nadie.": que pone en juego el futuro, el pasado y el puro presente de la enunciación rememorativa) parece más una refutación de la Mujer-máquina dirigida al Macedonio que ha negado la muerte, que un acto de olvido. La memoria (y el relato de la memoria) vuelve inadmisibile la cancelación del pasado que la constituye como tal (Sarlo, 2005). Como la memoria es susceptible de modificación, podrá relegar o transferir algo (de una versión a otra, de un género a otro), recordar lo que relegó, reinventarlo, enfatizarlo en función de una acción política o moral que se oponga al presente del olvido; podrá apropiarse del relato ajeno y fundirlo en el propio, pero nunca cancelar el pasado.

La exasperación de Elena, de la Máquina, de Lucía Joyce apela al poder ritual del canto lírico para convocar y atraer la presencia del amado: "Sólo si canto, él volverá".⁸⁸

En la ópera, y en la memoria de su ascendencia, convergen las voces de Macedonio en tensión con las de Joyce cifrando la apertura y la síntesis del siglo XX en una mujer-música que actualiza lo que la ópera fue y lo que queda *por venir*, en tanto promete, al filo del XXI, seguir trayendo las voces perdidas: la ópera, un ritual laico.

⁸⁷ "Si hay un 'asunto' eminente único en arte, sería el idilio-tragedia de Amor y su cesación por el Olvido, sin muertes, por imperfección, agotamiento de la facultad de simpatía; *vivir con olvido* los que se amaron es más tragedia que muerte." (Macedonio Fernández, *Teorías...* 1974: 255. Y en pp. 237-238.)

⁸⁸ Gandini (1995). LCA, Acto I, Microópera 3. Lucía Joyce.

Conclusiones

Como se dijo en la primera parte de este capítulo, las previsiones del libreto se actualizan y modifican en la puesta en escena de la ópera: la impronta musical y cada *performance* podrían, siempre, recrearlas.⁸⁹

Retomaremos aquí solo algunos elementos que hacen a la relación con la novela.

De la ópera -y del libreto- desaparecen tanto la imagen de Renzi (lo marginal en la novela, *no ha lugar* en la ópera) cuanto la historia fundacional -aunque minúscula en términos de extensión- de la transposición de William Wilson a Stephen Stevensen, que hubiera ampliado excesivamente la cadena de sucesos y personajes, hubiese diversificado la línea temática que los vincula entre sí, hubiera tramado una "salida" de la ópera hacia otro relato de Piglia y, con ello, trastornado la posibilidad de que la ópera fuera comprendida.⁹⁰ Lo mismo sucede con muchas de las microhistorias que se mencionarán más adelante: en todas las transposiciones de un género extenso a un género acotado a un tiempo de recepción reducido como la ópera, la reducción de la extensión obliga a relegar unas historias en favor de otras (que igualmente actualizan y entretejen ciertas correspondencias con las historias que en apariencia no han sido retomadas, como se ha visto y verá); pero especialmente en este caso, en el que novela y ópera comparten algunos aspectos formales en su construcción, por ejemplo respecto de la estructura: una estructura atravesada por procedimientos ligados a la interrupción, el corte, el desvío del relato. En la novela, los microrrelatos interrumpen constantemente la historia de la investigación de Junior a los ojos de un lector que lo pierde de vista; en muchos casos, Junior pasa de un relato a otro y de un mundo ficcional a otro de un

⁸⁹ Tal como afirma Piglia, la música (pero también la *performance*) construyen el texto operístico: "Me parece que no es solamente la lectura del libreto la que permite acercarse a la adaptación de la novela, sino que la música termina de interpretar y de recrear la historia. Es ahí donde me parece que funciona la adaptación verdaderamente" (Piglia, en Lambertini, 2008: 164)

⁹⁰ Recordamos que la historia de Stephen abre en la novela una *ventana* hacia otro relato de Piglia: "Un encuentro en Saint-Nazarire", donde Stevensen escribe todo aquello que cree escribir Piglia-personaje y protagonista del mismo cuento. (v. Cap. 2 de esta tesis). En tanto objeto de transposición, el género lírico refuta las historias que no sean centrales a la trama (así la historia del gaucho invisible que temáticamente se aleja del argumento central).

modo elíptico, desviado, ambiguo: ni Junior ni el lector saben muy bien si llegó o no y si salió o no de los Museos (el que encierra a la Máquina y el de la casa de Carola Lugo)⁹¹ y/o de la isla del Tigre. También la ópera trabaja con interrupciones espaciotemporales a través de las microóperas, los films, los raccontos actualizados en escena (y, ya se ha visto, no es la paridad de las escenas lo que hace a la transposición novela-ópera, sino más bien la asignación de sentido que deviene de la confrontación entre ambos textos al momento de su reconocimiento: los artículos sobre la ópera reconocen a la una en la otra).

Lo más significativo es el hecho de que libreto y ópera relevan y enfatizan, respecto de la novela, la línea pulsional y pasional, propia de la tradición del género operístico.⁹² En términos macedonianos: la máquina cantante –que es la ópera misma en su transcurrir– trabaja, a su pesar, *contra* lo que Macedonio había propuesto como el único asunto de arte por excelencia: “El idilio-tragedia de Amor y su cesación por el Olvido”. Ese asunto motiva la creación de la Máquina, de una Mujer-memoria que eternice la ausencia-persistencia del amado en la amada /de la amada en el amado, tanto en Macedonio cuanto en la memoria de la Máquina: pues el Macedonio convocado y actualizado *en y por* el monólogo de la Máquina es el que la ama, la ha perdido, la reinventa en una Máquina que lo evoca en su infinito lamento, lo atrae y lo actualiza en escena: *no vivir con olvido los que se amaron* es un acto de resistencia (contra el olvido, la única muerte) y es el tema por excelencia de la ópera *La ciudad ausente* (1995).

Así enunciado, a este tema subyace una de las hipótesis de lectura de esta ópera: todo lo que sucede en la ópera es actualizado *por* y surge *de* la Mujer-máquina, que pone en escena su discurrir (tal como actualizan los sueños el

⁹¹ “Al entrar, Junior imaginó que jamás iba a salir de ese lugar y que se perdería en el relato de la mujer” (LCA, 1992, 119.) Como se vio en el capítulo precedente, la declaración de Piglia –acerca de que la Máquina lo traslada a la casa y a la historia de Carola– no logra desambiguar la propuesta textual de la novela. Es, más bien, la diversidad de indicios, en los diferentes niveles textuales (la topología de esos pasajes, las dudas de Junior, las imprecisiones, las alusiones discursivas de sus propios personajes, los diversos lugares y temporalidades que Junior atraviesa en cada historia...) la que me permitieron sostener la hipótesis de los trozos del Mapa de Imperio de Borges, la hipótesis de los mundos agujereados (de la configuración topológica, de Enzensberger 1966) y la del “Bucle extraño” que ha relevado Ch. Estrade (2006).

⁹² “La historia de Macedonio y Elena, relativamente marginal en la novela, se constituye en núcleo dramático de la ópera.” (O. Corrado, 2002, art. cit.)

discurrir noctámbulo de cada cual). Sin menoscabo de otras lecturas, novela y ópera,⁹³ ambas, son productos de esa postulación, que se inicia en la del escritor Macedonio Fernández: "Hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir".⁹⁴ Donde el *mucho más* de Macedonio es el *arte factus* que lo sobrevive: "la real ficción de la novela":

"El Hogar de la no-existencia... (...). La negación de la existencia, desentendida del tiempo y el espacio, se libera fundamentalmente en la muerte... se trata del Dónde se puede esperar eternamente y al que se puede arribar a la vuelta de la muerte.... Este encuentro imposible se cumple sin embargo en la *real ficción* de la novela..."

(A. M. Camblong, en: Macedonio Fernández, *MNE*, 1993: 459).

Otra vez la musa del amor -perdido- produce máquinas artísticas que (como *La divina comedia*, *Museo de la novela de la Eterna*, "El aleph", *La ciudad ausente...*)⁹⁵ aspiran a la atemporalidad para solaz del lector-espectador. La frase de Macedonio ("Hacemos mucho más por no ser olvidados...") enmascara una definición de arte como lugar de permanencia de la creación humana (y de los fantasmas de sus realizadores). El hecho de que enmascare una definición de arte ha sido sugerido por Ana Camblong en su edición comentada de *Museo*, refiriéndose al fragmento que incluye la frase en cuestión:

Olvidador es uno de los personajes que se mencionan, se caracterizan en su función hipotética, pero no interviene en los sucesos de la novela [*MNE*]; este personaje dramatiza la potencia contraria a la del autor, mientras éste es «el

⁹³ La "y" se vincula con lo que tienen en común ópera y novela: con lo que hace al reconocimiento de que una proviene de la otra -tal como lo postula el título que comparten- y de que se trata, efectivamente de una transposición.

⁹⁴ "El magnífico Olvidador, completado con esta última facultad de indiferencia a ser olvidado y aun la valentía y soberbia de querer que la imagen de él muera en la mente de los otros, muerte más temida que la personal. La muerte que hay en los olvidos es la que nos ha llevado al error de creer en la muerte personal. Pero esta creencia es debilísima, por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir." (Macedonio Fernández [1967 p. m.] *MNE*, ed. crit., 1993: 40).

⁹⁵ "En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en *El aleph* de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente, varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en un «museo» fantástico y filosófico". (R. Piglia, 12/12/1985: 1-3).

imaginador de la no-muerte» y «la trabaja artísticamente», el primero representa la muerte digna de belarte: «... el dolor máximo de la Tragedia no es la Muerte sino el Olvido, con persistencia personal, de los que amaron; yo diría que es ésta la única Tragedia» (OC, VII, 145).⁹⁶

A su vez, esta idea de la “real ficción de la novela”, parece estar inscrita o vincularse con la concepción de la literatura como creadora de mundos posibles-imposibles (por oposición a la idea de literatura como reflejo), tal como la entiende Ricardo Piglia respecto de la Máquina, artefacto (*arte factus*) de la novela y la ópera:

Yo tengo la idea de que la literatura no refleja la realidad sino que postula la realidad, crea un universo. Entonces uno puede pensar cómo sería el universo postulado por... Porque normalmente uno dice: ¿Qué rastros de lo real encuentro en la literatura? Entonces me voy a Dublín y me encuentro con el universo de Ulises, o ando caminando por aquí, por San Telmo, y me encuentro con los guapos de Borges; en fin, uno encuentra en la realidad cosas que ha leído y que ciertos circuitos turísticos toman en cuenta: ahora vas a Santa Fe y te llevan al bar romántico... La realidad está como mezclada con algo que ha sido contado y fijado por la literatura.

Pero a mí me interesa lo otro: ¿Qué realidad postula un texto y cómo sería si uno la reconstruyera? ¿Qué realidad sería la realidad ideal para el *Finnegans*? Bueno, sería un lugar donde todos los hombres van pasando por todos los lenguajes y van aprendiendo todos los idiomas simultáneamente en un juego que solo pasa ahí. Esto también tiene que ver con el movimiento de la Máquina como constructora de realidad.⁹⁷

Y la realidad que postula la Mujer-máquina de la ópera parece ser la del no olvido.

En este aspecto, el Olvidador de *Museo de la novela de la Eterna* –el que no interviene en los sucesos de la novela y dramatiza la potencia contraria a la del autor (Camblong, 1993)– parece estar *presente por ausencia*, en *La ciudad ausente*:

ANA

Leí tus notas. Estás ciego.

JUNIOR

¿Por qué? Es un anzuelo. Publico / todo. En el diario quieren hacer un / poco de ruido a ver si reaccionan.

ANA

⁹⁶ Camblong, A. M. y A. de Obieta (Coord. Ed. Crít.), en: Macedonio Fernández, *MNE*, ob. cit., 1993: 40: Nota “a”. (El énfasis no corresponde al texto original). [Es el texto citante de Camblong el que toma la cita de Macedonio Fernández: O. C., VII, 145.]

⁹⁷ Piglia, en Gandini, G y R. Piglia, 2007. (ANEXO I)

No van a reaccionar. Quieren sacarla / de circulación. Van a clausurar el / Museo... La quieren archivar, / mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa / con tal de que la gente se / olvide...

JUNIOR

Y la gente se olvida.

ANA

No creas... (LCA, 1995, A 2, esc. 1)

En la ópera, es "la gente" la que está en riesgo de olvidar los sucesos, olvidar las historias que la Máquina canta y olvidar a la Máquina. La gente es estimulada a olvidar por algún estrato de un poder político no identificado ("La quieren archivar... cualquier cosa con tal que la gente se olvide...").⁹⁸

En este último sentido, en el mundo posible de la ópera, en su escenario-museo, queda soterrada una de las dimensiones sociales de la novela (acerca del destino posmacedoniano de la máquina): bajo la máscara enigmática de las breves alusiones de Fuyita y de los informes de Ana, no se termina de construir como *entidad* lo que se presenta en términos impersonales ("quieren sacarla de circulación", "van a clausurar el museo", "la quieren archivar", "la quieren parar", como se ha citado anteriormente).⁹⁹

Los efectos del exceso de poder -contundentes en la novela- se sostienen en la ópera (1995 y 1997) en las marcas de los cuerpos alienados de las

⁹⁸ Por cierto esos sucesos no son identificados en la ópera. Pero la ópera se estrena en la década de los noventa, en la que la retórica del olvido predominaba en los discursos oficiales de la política nacional, contrastando con los discursos de las madres y los derechos humanos. Como se dijo en el capítulo dedicado a la novela, en la década del noventa (en la que se publica la novela y se estrena la ópera), el gobierno nacional había indultado a los responsables de los crímenes de la dictadura de los setenta. El discurso oficial propiciaba el olvido: "El presidente Carlos Menem (...) cree que hay una Gran Culpa: la memoria, el rencor, la resistencia a olvidar: (...) "Ahora debemos mirar hacia adelante con los ojos fijos. Si no aprendemos a olvidar, nos convertiremos en una estatua de sal.", recuerda Tomás Eloy Martínez (junio de 1990). También se ha visto el artículo de Idelber Avelar (2000): "Si nos roban la máquina de historias macedoniana -figura de la combinación contrahegemónica de relatos en la postdictadura, preservación narrativa de una memoria en duelo en tiempos dominados por el olvido- también los muertos estarán en peligro." (...) "En la posdictadura, el Estado [es una] máquina de hacer creer."

⁹⁹ La observación de Piglia al respecto es, en este último sentido, por lo menos elocuente:

"RP: Inmediatamente empecé a pensar que todo tenía que ser así y no había que decir eso. Y lo que me permitió escribir fue la idea de que estaban por prohibirla. (...) Pero también puede ser un delirio paranoico de la propia máquina, desde luego. Quiero decir que esa máquina, que es una máquina más o menos viva, podría de pronto comprobar una situación de amenaza, porque ella está en una situación de amenaza." (Piglia en: Gandini y Piglia, 2007, art. cit. La intensificación no pertenece al texto original.)

mujeres: la cadena de plata que ata a la Mujer-Pájaro, la opresión en la que se doblaga la locura de Lucía,¹⁰⁰ la Máquina en cuanto *artefacto amenazado*. Ahora bien, esta idea de la Máquina como *artefacto amenazado* cifra igualmente¹⁰¹ la función política del arte a la que el Estado terrorista ha intentado –desde siempre– *parar, archivar, sacar de circulación*. Mucho más cuando, a la diversidad temática de las microhistorias de la novela (“La nena”, “El gaucho invisible”, la chejoviana “Una mujer”, “Primer amor”) se le oponen estas tres microóperas que son, entre sí, variaciones de la misma desolación a la que han sido condenadas todas las mujeres operísticas (la Mujer-pájaro, Lucía Joyce, Elena):¹⁰² con esto subrayo que esa dimensión política no desaparece de la ópera, sino que se diluye; de modo que podría exigir más de una “lectura” para que se vuelva visible (o la lectura del libreto o bien la asistencia del público a más de una representación en la misma temporada: actividad que la ópera, en cuanto género, no estimula).¹⁰³ Los relatos de la máquina operística no terminan de recuperar lo que en la novela ha sido leído como “los fragmentos despojados de una memoria colectiva que no debe (o quizás: que no se deja) ser olvidada”.¹⁰⁴ Y esto sucede también porque entre las historias

¹⁰⁰ La afición del Dr. Jung (personaje de la microópera “Lucía Joyce”) de extorsionar y someter a Lucía para obligarla a cantar ópera rememora la infructuosa lógica de la psiquiatría francesa e italiana (que precede y entra en pugna con las investigaciones de Freud), cuando pretendía *asignar a-* y *crystalizar* en cada modulación lírica el nombre de un pasión, con el objetivo de racionalizarlas. No solo codificaban la gestualidad-pasión de las modulaciones líricas, sino que usaban hipnosis, para que las internas cantaran encarnando esa taxonomía (v. Stefano Ferrari, 1987).

¹⁰¹ Aunque no puntualmente, respecto del gobierno de facto 1976-1982, ni de los históricos asesinatos de anarquistas e indígenas (v. Cap. II de esta tesis).

¹⁰² Esta identificación entre los personajes femeninos se agudiza en la ópera a partir de los temas musicales identitarios que ellos comparten. Pero también hay marcas en el pre-texto o esquema previo al libreto, donde Piglia (2003 circa) llama “La prisionera” a la microópera que, el libreto definitivo, se llamará “La mujer pájaro” (“Micro-Opera II / Segunda historia. (10”) Siglo XIX. Opera romántica. / La Prisionera”).

¹⁰³ Además de remitirnos a los conceptos de Auden, especificados en el análisis del libreto, es pertinente observar que, en la conversación con el compositor, el humor de Gandini viene a solicitar que la lectura-audición no sea perezosa:

“...: (...) en un libro se puede volver para atrás y, en la ópera, no. O sea que necesita que la historia sea un poco más lineal.

Gandini: *También lo podés hacer con la ópera... La tenés que ver dos veces.* [risas]”. (Gandini, G. y R. Piglia, 2007, art. cit., ANEXO I).

¹⁰⁴ Sergio Waisman (2004). La frase citada alude a la novela: a la ciudad vigilada y a los vestigios de los crímenes político-militares de la historia argentina que son objetos visibles narrados por la máquina oculta en el museo de la novela *La ciudad ausente*, de 1992 (v. Cap. II). Crímenes a los

escamoteadas por el libreto y la ópera, en la novela figuran dos microhistorias de terror político: “La grabación” y “Los nudos blancos”, vinculadas ambas con la no ficción y lo político-paranoico en cuanto entretienen citas documentales y diversas figuraciones de la represión y el complot.¹⁰⁵

La dimensión de lo real-político de la novela, aludida pero soterrada, se diluye en el trayecto de producción –que va desde algunos pre-textos del libreto y hasta el libreto y su consumación en escena– y, con ello, la consideración que se ha hecho desde la crítica genética se vuelve irreconocible en la puesta en escena de la ópera (1995 y 1997):¹⁰⁶

que se aludía, también, en la metáfora orfeica de *La casa sin sosiego*, la ópera que Gandini estrenó en el Teatro San Martín, en 1992, sobre libreto de Griselda Gambaro (1991).

¹⁰⁵ No por nada en las lecturas que se han hecho de la novela predominan las consideraciones políticas. Aspecto que la crítica casi no ha reconocido en la ópera. Así también lo ha señalado M. A. Alí, cuando observa que el relato “La grabación” –ausente en la ópera–, fue diseñado como una historia política que alude a la “no ficción”. Para ello Alí acude a las Notas del borrador avanzado de la novela, donde Piglia había escrito: “La grabación. (...) (Reporte número 10. Historia de la máquina. El mapa del infierno es un relato «peligroso» porque es de non-fiction)”. (Alí, M. A., en: *Recto/Verso* N° 2, 2007: 5. Pero el relato “La grabación” no aparece siquiera mencionado en el esquema o pre-texto del libreto (1993 circa).

¹⁰⁶ Por otra parte, está en discusión que el género lírico produzca efectos testimoniales o pueda construirse como género no ficcional. La ópera que se quiso real-política ha trabajado con materiales de la historia y/o del periodismo, con voces grabadas de discursos políticos. *LCA*, tal vez consciente de las posibilidades del género, elige otro derrotero semántico e ideológico para exponer una poética que más que mostrar, alude e interpela.

Este tema exigiría una dedicación que excede el estudio de nuestra ópera, de modo que abordaremos el ejemplo de una obra lírica que cita a *La ciudad ausente* (1992 y 1995) entre sus materiales privilegiados y pone a prueba sus propios objetivos: se trata de la ópera *Richter* (CETC, Buenos Aires, 2003), de Mario Lorenzo, con libreto de E. Buch, que quiso ser reconocida en la línea de la no ficción, tal como lo sugieren, por un lado, la mención del género (“Una ópera documental de cámara”) y, de modo más explícito, las declaraciones del libretista –en los medios, en Internet, en artículos académicos, acerca del modo en que esta ópera fue producida. (Vale explicar que la ópera es “un mosaico de citas”, por un lado, de documentos: declaraciones de Richter, de Perón, de la intérprete de Richter, informes de la Comisión investigadora, textos historiográficos; por otro, de la literatura y la ópera argentina: frases de *Los siete locos* de R. Arlt y de la evocación del Richter en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, con citas musicales asignadas a Russo de la ópera de Gerardo Gandini). Es de considerar que el libretista, E. Buch, es un prestigioso teórico de la música; y él mismo ha advertido que *Richter* fue un “lugar de exploración de las posibilidades de la ópera de no ficción”. Y, en ese mismo relato, reconoce que el estatuto ficcional de la ópera (cantada líricamente) atenta contra el propósito que había regido su proyecto creador. CITO:

“Es verdad que a fuerza de (...) de someter los documentos a un trabajo sistemático de desvío y camuflaje, de adaptarlos al ritmo de la frase musical y al pulso del sentimiento, de darles una forma que, en lugar de un relato lineal, trama temporalidades oblicuas y diversas, se acaba muy lejos de toda fidelidad ‘documental’. El texto acaso sea una fábula con notas al pie, género híbrido y por lo tanto eminentemente vulnerable (...). Desde ese punto de vista, el subtítulo ‘ópera documental’ es un simulacro, una impostura más.”

“¿Pero el género operístico no es acaso desde siempre el lugar del desvío y el simulacro? ¿Qué mundo es ése donde la gente se pelea cantando, donde las heridas del alma se abren, *attacca* y se

Si la escritura de *La ciudad ausente* estuvo orientada por una progresión en el deseo de narrar más directamente el horror de la dictadura militar (...) la experiencia de reescritura de *La ciudad ausente* en su variante operística enfatiza ese propósito, considerando el devenir de los núcleos generadores y la intensidad dramática alcanzada por sus personajes. El amor de Junior por la máquina recuerda la pasión amorosa entre Nolan, un irlandés exiliado en «La isla», y su grabadora, variante de la mujer-máquina en una de las micronevelas de *La ciudad ausente*. El personaje de Nolan, impregnado por resonancias de los cuentos agrupados en la serie de los irlandeses de Rodolfo Walsh, presenta semejanzas con la figura del escritor, y su grabadora puede ser leída como uno de los instrumentos que lo han acompañado en su afán de testimoniar la realidad política. En ese sentido, la reescritura actuaría como el foco de una lente que acerca su objeto –su objetivo– para que podamos verlo en primer plano, puesto que en la metáfora de la pasión del creador por su máquina se cifra el fuerte nexo entre literatura y realidad política que caracteriza los textos de Walsh y de Piglia. (M. A. Alí, 2007: 2)¹⁰⁷

La relación entre la pasión amorosa de Junior y la de Nolan, respecto de la relación Nolan-Walsh, resulta irreconocible en la ópera (y en la novela no hay indicios explícitos de que Junior se enamore de la Máquina). El nombre de Nolan no figura en el libreto ni en la puesta en escena de la ópera (en todo caso, esa pasión amorosa, pudo haber incidido en la recreación del Junior de la ópera: aunque la música asocia explícitamente a Junior con la pasión amorosa de Macedonio).¹⁰⁸ De modo que resulta imposible, al momento de la audición,

cierran con calderones? ¿Qué teatro es ése donde todo personaje histórico no es más que el pretexto de una red mítica de complicidades vocales? Si hay algo que las innumerables reformas de la ópera jamás lograron anular es su irremediable carácter arbitrario. La ópera sigue siendo el mejor ejemplo, fantasmagórico (...), de lo que sería un mundo enteramente regido por la convención. Y, desde ese punto de vista, la vuelta al rótulo 'ópera', luego del triunfo del teatro musical y una vez abandonadas las pesadeces del repertorio y los caprichos del *star-system*, es un homenaje a los conquistadores de lo inútil, a aquellos que inventaron esa convención, y la amaron. (...)", en: Esteban Buch, 2003, p. 33-41, art. cit. [Las citas en español se corresponden con un artículo abreviado que me hizo llegar su autor en agosto de 2006.]

¹⁰⁷ En cuya nota 47, Alí sobreabunda: "El nombre actúa como indicio en ese sentido: Nolan es uno de los chicos internados en un colegio que describen los cuentos de Walsh. Por otra parte, en el capítulo de *La ciudad ausente*, Nolan es un rebelde que ha participado de las luchas políticas en su país de origen." (Alí, M. A. 2007: 6 y 10).

Si esto es así –Nolan es también un nombre propio del *Finnegans Wake*–, entonces, entre los trayectos reconocibles del proyecto creador del escritor: la mayoría de los propósitos se alcanzan, mientras que otros se diluyen ya desde el esquema inicial del libreto.

¹⁰⁸ "Y de pronto empecé a usar para Junior el mismo grupo de sonidos que había asignado a Macedonio. Entonces el personaje Junior se transforma en una especie de *alter ego* de Macedonio. Hasta es casi se enamora de la máquina, y al final es tragado por ella. Eso no estaba en el libreto. Salió a través de la música justamente por haber utilizado ese grupo de notas en ese personaje." (Gandini, en Lambertini 2008: 104). Esta estrategia propia del momento de

hacer el vínculo propuesto Junior-Nolan-Walsh-horror de la dictadura militar. Podría decirse, más bien, que en la ópera el *zoom* se aleja y el objeto "horror de la dictadura militar" se disuelve.

En la novela, la historia de Macedonio y Elena, el pacto con Russo y la Máquina misma -aunque presenten un mayor desarrollo que en la ópera-¹⁰⁹ se diluyen en el trasfondo de una sociedad vigilada en la que el discontinuo periplo de Junior sirve a la actualización de las historias-vestigio de un poder criminal que asuela -o ha asolado- la ciudad. Mientras que en la ópera se vuelven centrales y visibles, como si el canon del género operístico lo solicitara.

Pensándolo bien, no es extraño que la novela de Ricardo Piglia haya arribado a la experiencia de la ópera. Sus temas, el del pacto fáustico y el de un alma que se eterniza por medio de la perpetuación de su voz, son naturalmente operísticos. (F. Monjeau, 10/11/97.)

En el inicio este apartado ("Ópera Museo", segunda parte), se observó que las microóperas se elaboran con materiales de la novela; con pequeñas historias que vuelven a ser contadas-cantadas por la Máquina, cada vez con la forma de una versión diferente: la microópera de la Mujer-pájaro conforma una minúscula sociedad patriarcal bajo la forma de una caja de música en la que tres autómatas realizan movimientos programados; un padre autoritario y posesivo -un encantador de pájaros- ha domesticado a la Mujer y la ha destinado a la música y el canto, despojándola de cualquier otro destino. El segundo autómata es un estudiante que intenta, infructuosamente, liberarla declarándole su amor. (La versión es el reverso de la historia del diligente padre de la nena que, en la novela, intenta liberarla a través de la narración y la música.) Y la intervención de Junior en la microópera es, a la vez, una réplica de la del estudiante y una

producción, que Gandini expresa en 2008, había sido remarcada en la mayoría de los artículos críticos dedicados a la consideración de la ópera, en 1995 y 1997.

¹⁰⁹ En razón de su mayor extensión (respecto de la ópera), la novela especifica y se extiende en la historia trágico-pasional que incumbe a la creación de la máquina; sin embargo la historia amorosa de Macedonio y Elena se diluye frente a la extensión y contundencia de las historias que la preceden y continúan.

constatación de la imposibilidad de deshacer el drama generado por el pacto: no podrá desconectar a la Máquina (como se vio en el análisis del libreto).

La Mujer-pájaro es una versión de la Mujer-máquina, al igual que la protagonista de la microópera "Lucía Joyce".

Como en los sueños -la música lo promueve-, cada personaje es a su vez la máscara de otro. Por fin, la Mujer-máquina de la ópera se autoasume desde un comienzo como máquina cantante. En ese aspecto la ópera empieza y termina en el momento en que la novela concluye: en el monólogo final de la novela, cuando la Máquina hace suyas las palabras de otra mujer ("Soy la que canta, la cantora"): la ópera no es una réplica exacta de la novela; en la ópera la máquina empieza a cantar, otra vez, lo que ya "había contado" en la novela y, como si nunca se hubiese detenido, va variando aquellas historias que igualmente siguen siendo reconocibles.

Historias que vuelven a ser narradas por la Máquina de la historieta (2000) en el Museo Imaginario de Scafati,¹¹⁰ cuando ya sabemos que toda transposición es también una nueva versión de sus relatos en la medida en que siguen sucediendo.

¹¹⁰ "Tengo un museo imaginario en mi mente, en él guardo dibujos, pinturas, esculturas, libros, fotografías. En una sala de ese museo imaginario están estos dibujos de...". Luis Scafati 2011, disponible: <http://luisscafati.blogspot.com/>

FUENTES (Ver la Introducción y la Bibliografía general.)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, T. W. y M. HORKHEIMER [1964 circa]. "Sociología del arte y de la música", en: *La sociedad. Lecciones de sociología*, Buenos Aires, Proteo, 1969.
- ADORNO, T. W. (1955) "Figuras sonoras", en: *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006.
- ALÍ, M. Alejandra: "La pasión escrituraria de Ricardo Piglia: *La ciudad ausente* de novela a ópera. En: *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, Nº. 2, 2007. Disponible: <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article70>, (consultado: 22/02/2008.)
- ALTAMIRANO, Carlos (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1977.
- BARTHES, R. (1973) "Los fantasmas de la ópera", *El grano de la voz*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- BECKETT, Samuel Beckett: "Dante... Bruno. Vico... Joyce", en: J. Joyce. *Finnegans Wake*, trad. de Víctor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993.
- BORGES, Jorge Luis (1961): "Macedonio Fernández", *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
- BOULEZ, Pierre. *La escritura del gesto. Conversaciones con Cecil*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair, Opera, perversion y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- BUCH, Esteban: "Du document à l'opéra: à propos du livret de Richter", *Théâtres & Musiques/* Nº 1, 2003 : 33-41.
- CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- CAMBLONG, A. M.: "Otra lectura del texto", en Macedonio Fernández [1967 p. m.], 1993, ob. cit.
- CELLA, Susana (comp.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998:155.
- CERANA, Carlos: "Hay que ampliar la perspectiva estética..." (entrevista a Sergio Renán), en *Lulú*, Nº 3, Buenos Aires, abril de 1992.
- CORRADO, Omar. "De Museos, Máquinas y Esperas. *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini", *Boletín Música* Nº 9, Casa de las Américas, La Habana, 2002. Disponible: <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/9/corrado.htm> Y en: <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html>
- CORRADO, Omar: "...cual solo de Esperado tengo el ser! *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini...", en Kuss, Malena (ed.) *Music in Latin America and the Caribbean, an encyclopedic history*, Vol. III (en proceso de edición). Manuscrito facilitado por el autor.
- DE CERTEAU, Michel (1990). "Usos de la lengua", en: *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*, Cuarta parte, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI. *El antiedipo*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- DENT, Edward J. y Patrick J. SMITH: "*Libretto: Translation [Opera]*", en: S. Sadie (Ed.) *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, VII:7, London, Macmillan Publishers, 2000.

- DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del Teatro-Ensayos sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 1982.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás. "La Argentina de Borges y Perón. Memorias del fin del mundo", *Claves de razón práctica*, Nº 3, junio de 1990.
- ESCAL, Françoise. *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: "Estructuras topológicas en la literatura", en *Revista Sur* Nº 300, Buenos Aires, mayo 1966.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica, A. M. Camblong y A. de Obieta (coord.), col. Archivos Nº 25, España, 1993.
- *Teorías*, Tomo III, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- *Teorías*, Tomo III, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- "Cirugía psíquica de extirpación". En: *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- FERRARI, Stefano. *Psicología come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987.
- FISCHERMAN, Djeo: "Cien años no es nada", en *Página 30*, 22 de octubre de 1995.
- "La ciudad ausente o la ópera entendida como juego de espejos", *Página 12*, 11 de noviembre de 1997.
- FÓNAGY, Ivan [1983.] *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Prefacio de R. Jakobson, Paris, Payot, 1991.
- FORNET, Jorge (comp.) *Ricardo Piglia*, Serie valoración múltiple, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas-Inst. Caro y Cuervo, 2000.
- GANDINI, Gerardo. *La casa sin sosiego*, ópera de cámara sobre libreto de Griselda Gambaro, estreno mundial: Teatro San Martín, Buenos Aires, 1992.
- *Diario 1960/87*, (50'), Festival Nuove Forme Sonore, Roma, 1988.
- *Diario 1987/91*, (20'), Buenos Aires, Instituto Goethe, 1991.
- "Objetos encontrados", en *Lulú*, 1, septiembre de 1991.
- "Están", en *Segundas Jornadas de Música del siglo XX*, Córdoba, Argentina, snp, 1984.
- "Objetos encontrados", en *Lulú*, Nº 1, septiembre 1991, 57-64.
- "Del recato y otros pudores", en *Punto de vista*, Nº 60, abril 1998, 31-33.
- GANDOLFO, Elvio: "Entrevista de Elvio Gandolfo a Ricardo Piglia", *Radar*, *Página/12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- HARARI, Roberto. *El sujeto descentrado. Una presentación del psicoanálisis*, Buenos Aires, Lumen, 2008.
- JOYCE, James: *Finnegans Wake*, trad. de Víctor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993: 279.
- LAMBERTINI, Marta: *Gerardo Gandini. Música-Ficción*, Madrid, Fundación Autor, 2008.
- MARTÍNEZ LANDA, Lidia y MOGLIANI, Laura: "La ciudad ausente: un significativo aporte a la ópera argentina", en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, año II, Número 2, otoño de 1996, sección Ópera.
- MONJEAU, F.: "La cultura y sus políticas: Teatro Colón, ¿comedia a la italiana?", en *Punto de vista*, Año XXVIII, Nº 80, Buenos Aires, diciembre de 2004.
- NONO, Luigi. *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- OTTO, W. F. *Las musas. Origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.

- PARASKEVAÍDIS, Graciela: "Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini", *Pauta* 59-60, julio-diciembre, 1996.
- PAVIS, Patrice (1966). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.
- PIGLIA, R.: "Notas sobre Macedonio en un diario", *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires, 12/12/1985: 1-3.
- "Borrador de la ópera *La ciudad ausente* (copia digital)", *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, Nº. 2, 2007. Disponible: "Transcripción diplomática del borrador de la ópera *La ciudad ausente*, (hojas 5-6)."
http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Apendice_1_Transcrip_2ED258.pdf
 (Consultado: 17/01/2008)
- "Vivencia literaria", *Clarín*, 30/01/1997. Reproducido en: Cella, Susana (comp.) 1998.
- "Notas sobre Macedonio en un diario", 12/12/1985.
- PIZARNIK, Alejandra: *El infierno musical III*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971.
- QUIGNARD, Pascal (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Buenos Aires, Andrés Bello, 1998.
- RELLA, Franco: *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka*, Boloña, Pendragon, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2005.
- SZENDY, Peter (2001). *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós, 2003.
- TORRES, Rodrigo: "Composición en la encrucijada: entre la decadencia y el balbuceo. Entrevista a Gerardo Gandini", en *A Pulso. Textos sobre Música Contemporánea* Nº 0, Santiago de Chile, octubre de 1989.
- VINELLI, Elena: "La persistencia de una poética macedoniana en la ópera *La ciudad ausente*, de Gerardo Gandini", en JITRIK, Noé/FERRO, Roberto (Dir. Colección/Dir. Volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Volumen 8, Buenos Aires, Emecé, 2007: 141-166.
- WAISMAN, Sergio. "Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política" en *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, enero 2004.
- ZUMTHOR, Paul: "Permanencia de la voz", *Correo de la UNESCO*, agosto de 1985.
- *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1987.

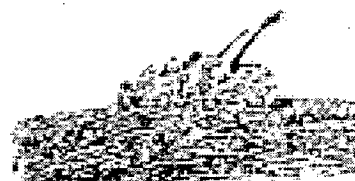
IV

Arrojada sobre nuestros ojos: la palabra escrita como objeto gráfico

La ciudad ausente de Piglia, Scafati y De Santis¹

Sic oculis subiectam.

Pieter Gillis (1516)²



"La isla" (*La ciudad ausente*, 2000)

Dibujar es situar el centro de la propia existencia en el mundo imaginario en el que los muertos no desaparecen jamás.

Joann Sfar (2003: 133)³

En la década del sesenta, los desarrollos teóricos en torno a la cultura de masas y a la transposición de "lenguajes" abren las puertas a los estudios académicos vinculados con el género *historieta* en el campo disciplinario de la semiótica y los estudios culturales. El libro de Umberto Eco (1964) *Apocalípticos e integrados* ha sido reconocido como un estudio precursor respecto de la constitución de la historieta como objeto de estudio de la teoría y la crítica.⁴

A su vez, en los sesenta, los mismos dibujantes y guionistas fueron configurando el reconocimiento cultural y académico de la historieta desde el momento en que entrecruzaron el discurso de la historieta con el de la reflexión

¹ Una parte acotada de este trabajo fue leída en el Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", UNR, 18/10/2007; y una primera versión, publicada en Vinelli, 2010a, art. cit.

² *Sic oculis subiectam* (Arrojada sobre nuestros ojos): la expresión de Pieter Gillis corresponde a una carta en la que comenta la primera edición "*sic dipictam*." de *Utopía* de Thomas Moro, publicada en Louvain, 1516, como: *Dē optimō reī publicae statū dēque novā insulā Ūtopiā* e ilustrada por Ambrosius Holbein. (Citada por Carlo Ginzburg, 2000.)

³ "Disegnare è situare il centro della propria esistenza nel mondo imaginario in cui i morti non scompaiono mai." (Joann Sfar, 2003: 133. Citado por T. Groensteen, en: Barbieri, 2005: 33.)

⁴ v. Pablo De Santis, 1998: 34-36.

teórica en diversas instituciones del campo cultural (revistas, bienales, encuentros). La apertura de la Sociedad Civil de Estudios e Investigaciones sobre Literatura Dibujada (*Socerlid*), en 1964, convoca el interés de la academia francesa. En la Argentina, Oscar Masotta publica tanto historietas como textos teóricos de U. Eco, de O. Steimberg y del mismo Masotta en la revista *Literatura dibujada* (*LD*, 1968) y organiza, con David Lypszyc, la Primera Bienal Mundial de Historieta en el Instituto Torcuato Di Tella (1969). A partir de *LD*, las mismas revistas que alojan la historieta empiezan a proporcionar claves de lectura.

En la misma década se abre en Roma un Archivo Nacional de la Historieta en torno al que se organizan encuentros universitarios; y, a su vez, el estudio de la historieta entra en las aulas académicas de Bologna: la universidad empezó entonces a trazar un límite entre la actitud crítica y la nostálgica (la de la *bibliomanía*, en el decir de Eco, 2005). Hoy día, los estudios se dedican a la evolución del género y sus formas experimentales más actuales y complejas.

Este suceso también es propio del hacer local: la universidad (UBA, 1973) se apropia de los géneros que habían sido considerados –desde una visión adorniana– como “mercancía de entretenimiento”, “géneros de masa” (Rivera, 1992), y luego “géneros alternativos” o bien “marginales”. Como señala De Santis (1998), los “géneros menores” (la historieta, la fotonovela, el folletín) ligados a la cultura popular y el *kitsch* establecen un diálogo de mutuas contaminaciones con la alta cultura, que ya había comenzado a mostrarse provocativamente desde *pop art* en la obra de Lichtenstein (Masotta, 1967).

En la historieta en cuanto objeto de estudio convergen diversos enfoques teóricos: el análisis histórico cultural con procedimientos propios del ensayo autobiográfico o de la semidivulgación, la semiótica, el análisis del discurso (J. Rivera, J. Sasturain, C. Trillo, G. Saccomano, P. De Santis, O. Masotta, O. Steimberg, M. R. del Coto, L. Vazquez, en el medio local).

1. *La ciudad ausente* (2000 / 2008): historieta y novela gráfica

La ciudad ausente de Ricardo Piglia, Luis Scafati y Pablo De Santis (2000) se postula como una “réplica inexacta” de la novela de Piglia (1992),⁵ bajo la forma de un libro de “literatura dibujada”, que se inscribe en la tradición de la transposición literaria a historieta,⁶ pero también en la vasta vertiente de la novela ilustrada –a la que Scafati ha dedicado una extensa producción–.⁷ A su vez, la segunda edición (2008) es una lectura de la primera (2000) en la que se asume como “novela gráfica”. La historieta, la novela gráfica y la novela ilustrada se dirimen en la tensión propia del *discurso impreso* –escritura, imagen, diagramación– (Verón 1988) toda vez que confluyen en desplegar la dominante narrativa.

La producción de Art Spiegelman actualiza y extrema la fuerza de esa tensión propia del soporte gráfico-verbal en *Maus I* (1986) y *Maus II* (1991) y en *A la sombra de las torres ausentes* (2004) (entre la historieta y el *cartoon* respectivamente, cruzadas

⁵ Una “réplica inexacta” tanto en el sentido observado en el capítulo II, dedicado a la novela, cuanto en relación con la categorización que hace Piglia en el prólogo de la versión Scafati/De Santis de *LCA* (2000): “El inventor es un artista que construye réplicas de objetos imaginarios y sobre esas réplicas se modela la vida (...). La tensión entre el objeto real y el objeto imaginario no existe: todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre las imágenes y los cuerpos con una extraña sensación de lejanía. (...) La versión de *La ciudad ausente* que han realizado Scafati y De Santis trata por supuesto sobre eso: sobre réplicas y representaciones, sobre los espacios dibujados en la imaginación, sobre la percepción solitaria, sobre la ilustración de lo que nunca se ha visto. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo que ha desaparecido y sobre qué hacer con las imágenes y las voces que se han perdido pero persisten todavía, como fantasmas, en los nudos blancos de la memoria. (...) Una novela les ha servido de pretexto para reproducir y hacer visibles algunos objetos imaginarios que sobreviven en un tiempo paralelo; (...) En definitiva este libro es otro de los relatos clandestinos de la máquina de Macedonio, hecho de imágenes únicas y con palabras nuevas. (...) De Santis y Scafati son los enviados de Ana, la ex amante de Junior; como ella, ellos han interceptado las ficciones paranoicas que alteran la realidad y las han vuelto a contar (...).”

⁶ La revista *Literatura dibujada* (Oscar Masotta, 1968) marcó el rumbo de los trabajos de transposición: el género historieta condiciona fuertemente las transposiciones literarias (novelas, partes de ellas o cuentos) a partir de su régimen preponderantemente visual. La tradición argentina en el campo de las adaptaciones literarias a versión ilustrada y a historieta fue recorrida por De Santis (2006) en “Un ejercicio melancólico”. Entre otros estudios que han abordado la transposición a historieta y a otros soportes: O. Steimberg, 1993; R. Del Coto, 1996; L. Vazquez, 2004.

⁷ Novelas, nouvelles, relatos, ilustrados por Scafati: *La metamorfosis* de F. Kafka, *La historia del Town-Ho* de H. Melville, *El gato negro y otros relatos de terror* de E. A. Poe, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, *Drácula* de B. Stoker, *Martín Fierro* de José Hernández, *Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe, entre otros.

tanto por un género literario hasta entonces poco frecuentado por la historieta: el *testimonial* o la *no ficción*⁸ en *Maus*, cuanto por lo que Spiegelman llama *diario de hechos*, en *A la sombra...*). A partir del reconocimiento que adquiere *Maus* (premio Pulitzer, 1992), su autor desarrolla estrategias de legitimación que tienden a incidir en el modo de circulación y oferta en el mercado cultural:⁹ 1) escribe a la redacción del *New York Times* para solicitar que corrijan las listas en las que *Maus* aparece rubricada como ficción, sugiriendo para su libro una columna intitulada *nonfiction/mice*, pues considera que su trabajo es factual;¹⁰ 2) promueve la producción de otros objetos de índole semejante a los suyos, interesando a otros escritores de literatura urbana o negra en la transposición o "traducción visual", y procurando un estatuto diferenciado en el mercado respecto de la sección "novela gráfica", que en las librerías no agrupaban productos de calidad;¹¹ 3) cuestiona el

⁸ Sigo la caracterización de A. M. Amar Sánchez (1992), y la proposición de Márcio Seligmann-Silva (oct. 2005).

⁹ Si bien Art desdén el nombre genérico "novela gráfica", el movimiento que realiza se condice con el de Eisner: "Pablo De Santis (...) recuerda cómo el estadounidense Eisner acuñó el giro "novela gráfica" en los años 70, cuando quería publicar *Contrato con Dios* (Editorial Norma), una historia narrada en viñetas en la que reflexiona sobre la sociedad de Nueva York con una mirada pesimista y apesadumbrada. No quería publicarla en una editorial especializada en historias de superhéroes y de aventuras sino en una de tradición literaria. Por eso, cuando Eisner llamó al editor, le anunció que tenía una "novela gráfica" para ofrecerle, y la nueva categoría cautivó tanto al jefe editorial que lo citó a una reunión en la que llegaron a un acuerdo. La obra se publicó y se convirtió en un clásico."

¹⁰ M. Seligmann (oct. 2005) da cuenta del proyecto de Spiegelman respecto de su historieta de 1972 (incluida luego en *Maus*): "UNA NARRATIVA es definida como 'una historia', [en el sentido de:] 'Una división horizontal completa de un predio... (Del latín medieval HISTORIA... una serie de ventanas con figuras en ellas)'".

Se trata justamente de una de las definiciones de "HISTORIAR: Pintar o representar un suceso histórico en cuadros, estampas, tapices" (RAE).

M. Seligmann, refiriéndose a *A la sombra...*, concluye que las diez planchas de Spiegelman pueden ser pensadas dentro de la antiquísima tradición de narrar la historia a partir de su descomposición en cuadros, en tanto ellas guardan también semejanzas con el arte mnemotécnico clásico que consistía en traducir la historia a ser memorizada en imágenes a ser distribuidas en compartimentos de un predio imaginario. En esa mixtura de palabras e imágenes, de pasado y presente, de carácter individual y social con que presenta su arte de la memoria, Art Spiegelman revela la fecundidad de ese saber antiguo.

¹¹ "Cansado de ver mis ejemplares de *Maus* rodeados de libros de fantasía y manuales de juegos de rol, traté de acelerar el proceso. Y así, a principios de la década de 1990 me quejé a uno de mis editores de que, puesto que mi obra parecía destinada por la fatalidad a permanecer en el ghetto de la sección de novela gráfica, tal vez podría mejorarse su vecindario encargando a algunos novelistas serios que proporcionaran guiones para destacados artistas gráficos. Fue así como conseguí

rótulo genérico “novela gráfica”, que los editores reservan para la versión gráfica de *Ciudad de cristal* de Paul Auster,¹² y propone la categoría de “moderno *Ikonomosplatt*” y, también, de *Doppleganger*, pues la considera una *réplica* del libro original de Auster.

En cuanto género discursivo,¹³ la historieta fue definida como un texto narrativo construido mediante la integración visual de dibujos y textos verbales en forma de secuencia, es decir, como *narrativa espacializada* (J. B. Rivera, 1992). Pablo De Santis, retomando una mención de Oscar Masotta, identificó uno de los umbrales del género: si no hay figuración, no hay historieta:¹⁴

permiso para tentar a varios conocidos novelistas, entre los que se hallaban William Kennedy, John Updike y Paul Auster. (A. Spiegelman [2003] en: Paul Auster, 2006, ob. cit., p. 8.)

¹² De cualquier forma, la categoría genérica “novela gráfica” para *Ciudad de cristal* no la inhabilita en cuanto historieta; pese a que la edición de Anagrama (2006) mantiene el formato de colección propio de sus novelas, alejándola de la rústica tradicional de la historieta, de modo que es expuesta en los anaqueles de las librerías del lado de las novelas, por lo menos en Buenos Aires (más cerca de *La misteriosa llama de la reina Loana* de U. Eco y de las novelas no ilustradas).

¹³ Entre los primeros estudios dedicados a la historieta, Umberto Eco (1964) la define como un género literario autónomo, dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa fundada en la existencia de un código compartido por los lectores, al cual el autor se remite para articular un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, a la imaginación y al gusto de los propios lectores.

¹⁴ En pintura, el término “figuración narrativa” –acuñado en los sesenta por el crítico Gérauld Gassiot-Talabot– alude a una tendencia o programa; O. Masotta (1970) lo retoma y lo acota a la historieta, despojándolo de su atadura a un período y a una tendencia pictórica específica.

Por otra parte, Gino Fezza (2005) aporta las definiciones de tres términos-conceptuales apropiados para el análisis de la historieta: figurar (que se vincula con la función “imaginar”), impaginar (con la función narrativa: el contar) e iconizar (con la función: representar). “Figurar” es diseñar figuras, definir imágenes, con las variaciones propias del diseño manual y/o del diseño electrónico, telemático, virtual. “Figurar significa imprimir a los signos de la imagen una serie de características y funciones comunicativas particulares”, donde la imagen es socialmente compartida (reconocible) en su representación de ambientes, objetos, cuerpos, escenarios y dimensiones virtuales; pero también significa desplegar una serie u orden de objetos (imágenes) que reenvían a sí mismos.

“Impaginar” es poner en orden en la página, valorar la relación entre la secuencialidad de las imágenes y el “golpe” de la mirada, pero también usar estrategias narrativas que, desde la bidimensionalidad de la página, observen el fundamento sincrónico-holográfico de la mirada total. En definitiva: es conferir una estructura por la que la percepción reconoce y sanciona el movimiento figural de los objetos representados y, también, regular la disposición al movimiento de las imágenes. Movimiento que se define en la medida en que se incorpora la participación del destinatario-lector.

“Iconizar” implica simbolizar icónicamente los valores de la cultura (y del lenguaje): las imágenes de la historieta condensan metáforas y valores conceptuales del tiempo presente, símbolos colectivos, signos generacionales. Condensar a través de íconos la memoria individual y social. (G. Fezza, en: D. Barbieri [còrd.], 2005: 61-62.)

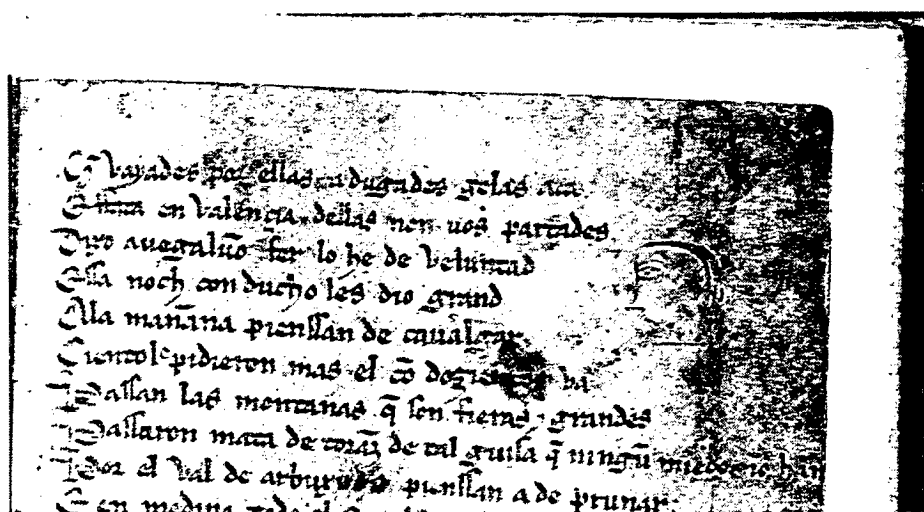
Donde creemos ver solo dibujos, hay también palabras, y donde creemos ver sólo palabras, hay también dibujos.... [La historieta] encuentra su pureza en el punto de máxima contaminación.... Las letras quieren transformarse en dibujos, pero también los dibujos quieren ser letras. El límite de ese idioma es la figuración. Mientras hay figuración, hay historieta. (De Santis, 1998)

En el caso de *La ciudad ausente* (2000), ni el paratexto ni las declaraciones de los autores son indicativas de una categoría genérica específica: “Una particular reunión de literatura, historieta e ilustración”, dice la contratapa, aludiendo metonímicamente a las dos tradiciones que ella asimila: la **novela ilustrada** (en libros *ilustrados* o *de artista*, como veremos) y la **historieta**. La novela ilustrada se inscribe en la tradición del libro ilustrado, entendido como uno de los *medios* que le hacen lugar a la novela y a la historieta (además de los diarios y las revistas).¹⁵ Desde el siglo XIX, la evolución masiva de los medios de comunicación y la democratización de la cultura y la educación extienden y diversifican las prácticas del artista profesional y del ilustrador en cuanto a la realización de imágenes destinadas a acompañar un escrito que irán haciendo del libro tanto una querrela de protagonismos cuanto un hacer colaborativo (Romero y Giménez, 2008). Romero y Giménez echan luz sobre las derivaciones modernas de esta práctica, recuperando la distinción entre el *libro ilustrado* y el *libro de artista*, algunos de

¹⁵ La calidad de objeto gráfico del libro -en tanto soporte y medio de comunicación- ha permitido que sea pensado como “un *dispositivo* que, en cada formación histórica, trama palabras e imágenes...” (A. Romero y M. Giménez, otoño 2008, art. cit., p. 102). El artículo citado recorta su estudio a la dimensión estético-social del libro, a partir de la Modernidad occidental y del siglo XVIII en más, a “un *Setecientos* que se abre a enciclopedias y a esquelas galantes, a salones filosóficos y a *cabinets*, a periódicos y a memorias, a volantes y a estampas.” En el mismo artículo sostienen que “postular una revisión del vínculo entre el libro y la imagen nos llevaría muy atrás en el tiempo; sin embargo, esa relación podría puntualizarse por medio de dos prácticas históricamente relevantes: la *iluminación* y la *ilustración*. La lengua autoriza a pensar que, entre ambos vocablos, se reparte el concepto dual de “luz” que atraviesa el pensamiento occidental: *lumen*, luz espiritual; *lux*, experiencia sensitiva (...). La práctica de la iluminación, asociada a los libros sagrados, correspondería a la primera; la de la ilustración, en cambio, aparece aliada a la segunda, a la sensibilidad y a la profanidad del libro moderno. Esto a condición de comprender la indisoluble presencia de las dos.” (Romero y Giménez, 2008: 105).

cuyos exponentes trabajan al límite de la novela gráfica (como el montaje de novelas en imágenes de M. Ernst).¹⁶

Esa tradición se cruza con la de la historieta que, en los medios gráficos, logra una conformación genérica eficaz, popular y masiva, que asimila, entre sus múltiples apropiaciones, tanto la vertiente popular (el dibujo satírico-político, la volanta, el chiste gráfico, etc.), cuanto una múltiple tradición genérica que circulara inscripta en libros y, antes, en códices ilustrados por amanuenses.



Menéndez Pidal, R. (Ed. facsimil del Códice de Per Abat):
Poema del Mio Cid, Hauser y Manet, Madrid, 1961. [Ilustración: una de las hijas del Cid.]

En la actualidad, la designación "novela gráfica"¹⁷ -incluso habiendo sido desestimada por A. Spiegelman ("¡Una «novela gráfica»! ¡Bah!")-¹⁸ ha tenido una

¹⁶ Respecto del libro de artista, dan cuenta de sus derivaciones en presentaciones tales como la composición de un retrato, o la invitación a otras lecturas a través de la imagen gráfica, o la constitución de un homenaje a la palabra, o bien la práctica de montar una *novela en imágenes*, como hiciera Max Ernst en *Femme 100 têtes*, 1929; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930, y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, 1934.

La observación de las *novelas collage* de Ernst, tanto en los collages realizados con materiales de la tradición popular folletinesca del XIX cuanto en los personajes: hombres-pájaros, mujeres-dragón, es posible reconocer ciertos rasgos retomados por Luis Scafati en *LCA* y en las novelas que ha ilustrado.

¹⁷ Este término prevalece hoy día sobre otras designaciones posibles, como el de "thriller gráfico" en la versión española de *La ciudad de cristal*, 1997.

¹⁸ A. Spiegelman: "Prólogo", en P. Auster, 2006: 7.

repercusión inmediata en el mercado editorial de la primera década del XXI.¹⁹ La fórmula editorial “novela gráfica” se condice (en lugar de oponerse) con los incipientes comentarios críticos ocupados en dar cuenta de sus rasgos,²⁰ que en general la caracterizan como una magnificación²¹ y una apertura de la historieta. Finalmente, los estudios académicos la han incorporado en sus trabajos sobre la historieta: en artículo sobre la didascalía, Sergio Brancato (2005) afirma que “la didascalía se desarrolla en grado máximo en la *graphic novel*, es decir en tiempos relativamente recientes”.²²

De modo que, desde un criterio u otro podría asignársele a ambas *ciudades ausentes* (2000 y 2008), indistintamente, la categoría de historieta o de novela gráfica: la convención de llamarla de uno u otro modo se vincula más con el aporte que el término “novela” le ofrece al lector, puesto que el término “gráfica” viene a diferenciarla de una novela *a secas* o de una novela *ilustrada* y a vincularla con la raigambre de la historieta.²³ Eso más allá de que la edición 2000 se reconozca a sí

¹⁹ Desde el premio Pulitzer obtenido por Art Spiegelman (por *Maus*), pasando por la edición gráfica de *Ciudad de cristal* de P. Auster, puede observarse la efectividad del término en la cantidad de publicaciones que bajo ese rótulo se agrupan en los sitios de Internet de las editoriales europeas <http://www.graphic-novel.info/?page_id=3408> y americanas, en las exposiciones tales como la última Feria del Libro de Frankfurt (2010), muchos de cuyos productos fueron expuestos en la Feria del Libro de Buenos Aires (2011), tal como surge de M. Liceaga, 01/07/2011.

Diego Marinelli (17/06/2011, art. cit.) alude la novela gráfica en su condición de historieta y observa el uso del término en los países centrales a partir de *Maus*. En la Argentina, menciona no solo *El Eternauta*, sino el proyecto editorial de De la Flor, cuya colección “novela gráfica” transpone a historieta novelas clásicas (*Fahrenheit 451*, *Los dueños de la tierra*, *La invención de Morel*, *El Extranjero*) desde 2009.

²⁰ Comentarios críticos (ver: E. San José, en línea, 13/12/2010, art. cit.). Sobre novela gráfica, ver la serie de “manifiestos” que en ocasiones contradicen lo que se acaba de afirmar: como el Manifiesto Campbell, en: Campbell, entrecomics.com; y la serie de post-Campbell, sitios citados.

²¹ Recorro al término “magnificación” en el sentido que observa J. Tinianov: “La forma espacial también determina las leyes de la construcción en algunos períodos históricos. La novela se diferencia del relato por ser una *gran forma*. (...) La orientación hacia la gran forma no es la misma que la orientación hacia la forma pequeña; cada detalle, cada procedimiento estilístico, desempeña una función diferente en relación con la magnitud de la construcción, posee una fuerza diferente y obtiene una carga diferente.” (J. Tinianov [1924]: “El hecho literario”, en VOLEK (Ed.) 1992: pp. 206-207).

²² “La relación entre la novela gráfica y la evolución de la didascalía nos lleva a la cuestión de la voz fuera de campo”. (Sergio Brancato, en D. Barbieri, 2005: 84-85. Trad. *ad hoc*.)

²³ Con ello dejo instaurada una convención interna para este trabajo. Puesto que si fuéramos estrictos: toda novela impresa sobre papel –incluyendo la novela-fuente (1992)– podría ser llamada –por oposición al soporte electrónico y por circular en un soporte gráfico– una novela gráfica. En

misma como un género híbrido y la edición 2008 se presente dentro de la colección "La novela gráfica" (rótulo genérico que inscribe en su tapa, asimilando la tendencia editorial de su década): la nueva edición presenta "casi el mismo libro"; vale decir, de ser un libro tabloide, rústico, encuadernado con tapas flexibles (2000), pasa a ser a un libro de tapas duras exquisitamente editado (2008). Pero las diferencias ostensibles en su formato, su tapa, la sustitución de algunas imágenes y del color de fondo, la casi desaparición de las imágenes de la mujer máquina que inciden en su lectura, no modifican para nada su estatuto novelístico (no es más ni menos "novela", una respecto de la otra).²⁴

Refiriéndose a la edición de 2000, De Santis especificaría: "Para mí no es exactamente una historieta, sino que está en un lugar intermedio entre la historieta y un libro *fuertemente* ilustrado."²⁵

Enfatizado en la última cita, el adverbio alude a una cuestión de grado entre dos entidades que no parecen ser equivalentes como términos de comparación, salvo que la historieta fuera considerada un medio o un soporte.

En este estudio se considerará a la historieta como un *género discursivo* que no se integra como término de un sistema clasificatorio homogéneo (y que siempre aparece cruzada por otros géneros discursivos de diferente índole). Se ha observado que es una configuración icónico-figurativa y gráfico-verbal (escritura, imagen, diagramación), que despliega su dominante narrativa en forma de secuencia, y que circula en una serie de medios gráficos.²⁶

El libro, la revista y el cuaderno ilustrados serán considerados en este estudio como los medios gráficos preferenciales cuando la historieta ostenta mayor

términos más amplios, Eco (2005:17) se refiere a estas manifestaciones como "literatura verbo-visiva", configurando otro sinónimo posible; pero toda técnica verbo-visiva referida a la historieta se utiliza para dar cuenta, en general, de su proveniencia cinematográfica (transposición del cine a la historieta).

²⁴ En este estudio, resulta simplificador designar a la primera (2000) como historieta y, a la segunda (2008), como novela gráfica, con el solo y único propósito de diferenciar ambas ediciones entre sí.

²⁵ De Santis, en Vinelli 2010b: 35-42, entrevista citada. [El énfasis no corresponde al original.]

²⁶ En el sentido acotado por E. Verón ([1988] 2004:194) que considera los medios como conjunción de un soporte y de un sistema de prácticas de utilización.

autonomía al presentarse como compendio o producto de magnitud (como serie de relatos o novela, nouvelle, relato histórico, etc. y no como sección, ilustración o parte de una miscelánea).

A falta de una tipología genérica teóricamente constituida que la contenga, no podríamos afirmar, tampoco, que haya una tensión entre la historieta y la novela ilustrada.²⁷ En todo caso, y desde un enfoque empírico y transitorio atento a las ocurrencias editoriales de las últimas décadas, podríamos pensar en una tensión entre la denominada *novela gráfica* (en la medida en que es y está funcionando dentro de los amplios bordes de la historieta) y la *novela ilustrada*: ambas comparten la circulación en libros, revistas o cuadernos ilustrados, y ambas se dirimen en la tensión entre la escritura, la imagen y la diagramación. Una tensión no resuelta (plena de estadios intermedios) entre la tradicional novela ilustrada (“ilustrada” *vs.* “gráfica”), en la que la ilustración a) permite lo no figurativo, b) permite la no secuencialidad y/o c) es subsidiaria de la historia verbal;²⁸ tres rasgos que operan por oposición respecto de la novela gráfica. Pues en la novela gráfica, la escritura, la imagen figurativa y la diagramación secuencial (“impaginación”, en términos de Gino Fezza 2005) interactúan en su idoneidad por construir textos narrativos, como *LCA* en ambas ediciones. Cuando se la denomina *novela gráfica* se está resaltando, por un lado, su condición de novela; y, por otro, su compatibilidad con los rasgos de la historieta. A su vez, esa tensión no se expresa en la *ilustración dominante o excesiva* de un género respecto del otro, sino más bien al interior de cada uno de ellos en su relación con lo verbal: la novela ilustrada puede ser “pura” ilustración con o sin mínimas didascalias de narrador,²⁹ como en los

²⁷ Modifico aquí la hipótesis que formulé en esos términos, en E. Vinelli, 2010a, art. cit.

²⁸ Con “ilustración” me refiero a lo que Carlos Alonso especifica como dibujo que “sirve al texto” (Juan Sasturain, 2004: 280.), más allá de que abra e ilumine *vs.* acote algún aspecto del texto verbal. Por otra parte, tal como la nueva historieta, la novela y el cuento ilustrados también han incorporado la estética del dibujo contemporáneo.

²⁹ Denomino aquí “leyenda” a la didascalia de narrador. S. Brancato (2005: 87 y ss.) da cuenta de los tipos de didascalia que se modernizan especialmente a partir de la lógica comunicativa de la nueva novela gráfica: 1) la didascalia constituida por la voz diferida del protagonista, que define una relación más estrecha con el lector; 2) la voz narrante, abstracta e incorpórea, que porta en sí la

mencionados *collage* o *novelas en imágenes* de Max Ernst, que constituyen igualmente un caso límite (que no será considerado específicamente en este estudio). En la producción de Luis Scafati, algunos de sus *cuadernos (de artista)* construyen una narración sin palabras. Pero en los libros ilustrados, sus dibujos – aun interviniendo y entretendiéndose fuertemente en la narración verbal– no conforman una secuencia narrativa constante como es el caso de *LCA* (2000 y 2008).

En la novela gráfica, dibujos, texto verbal y diagramación conforman una serie narrativa constante desde el principio hasta el final, tal como sucede en la historieta.

La categorización genérica “novela gráfica”, relanzada por el campo editorial en lo que va del nuevo del siglo, es también una historieta a condición de que su apelativo “gráfica” sea entendido, convencionalmente, como el despliegue narrativo de su configuración icónica-figurativa-impaginativa (Fezza, 2005) en interrelación con el discurso verbal.

La *puesta en serie* del dibujo figurado o al límite de la figuración como restricción genérica de la historieta (y de la novela gráfica), y también el despliegue y modalización de la espacialidad, hacen de ella un lugar de indagación acerca de los modos de mirar que sus exponentes proponen en una cultura determinada y también un modo de mirar la novela de la que provienen (cuando se trata de una

memoria literaria y sus mecanismos narrativos, y define la cualidad literaria del texto; 3) la voz del autor, en tanto identificación directa entre la voz narrante y la “corporiedad” del artífice. Cada una de ellas se corresponde con una estrategia diferente de relación con el público (que en la historieta es lector, observador y actor cooperativo en la actualización de la relación didascalía-figuratividad, como en un espectáculo). Luego cada texto ofrece diferentes modalidades de uso de estos tres tipos de voces de la didascalía (fuera, dentro, entre cuadros, etc., que interactúan con el globo. O bien: voces diferidas, directas, etc.) Difieren también de la palabra de la didascalía clásica cuya organización textual se superpone a la comunicación visiva: vale decir que la didascalía clásica es primordialmente redundante respecto del dibujo figurativo, hasta que el público empieza a actuar de manera competente y creativa respecto de la copresencia de los múltiples lenguajes (esto no es lo que prevalece en *LCA*, 2000 y 2008). Hoy día, los tres tipos de “palabra fuera de campo” se ligan a un sujeto fantasmático que tiende a superponerse con el lector/espectador instituyéndose en la clave de ingreso (función contacto) al texto, a través de la atribución de una subjetividad “otra”. La disposición gráfica de la palabra escrita solicita la participación emotiva del público.

transposición):³⁰ de qué maneras extreman la condición propia de la palabra escrita en tanto objeto gráfico y desde qué poética de la mirada construyen el lugar de su destinatario.

La ciudad ausente (2000 y 2008) le permite a la novela (1992) dirigirse a otro segmento de lectores (lectores de *literatura dibujada*, que el paratexto propone como lectores creativos o *lúdicos*).³¹ De todas formas, este libro dibujado no pierde la marca de origen (una novela de lectura exigente, se había observado en el Cap. II) y sigue presentando cierta vocación por construirse como un objeto artístico (haciendo gala de su dimensión estética, en el sentido de Romero y Giménez, 2008) y por ampliar la competencia del lector de historietas populares: retiene al “mirón” –en términos de Foucault–³² y a su vez lo construye como lector-observador de arte: funda una mirada indagadora. Captura la descansada obsesión del *mirón*, la

³⁰ “El dibujo historietístico o la toma cinematográfica proponen una *mirada*... sobre el texto [literario]. En cada transposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra transpuesta; y esa resignificación recorre generalmente alguno de los dos caminos que son también los habituales de la crítica.” (Oscar Steimberg, 2005).

³¹ Lectores más lúdicos en el sentido que se perfila en la contratapa de la historieta: “El experimento es inusual, y acaso aspira al encuentro de un nuevo lector, capaz de leer en el cruce entre palabras y dibujos, pero también en la distancia; un lector, él mismo, capaz de inventar.” (Contratapa de *La ciudad ausente*, 2000).

³² Denomino aquí “mirón” al lector de historietas que se desliza de dibujo en dibujo evitando la lectura del sintagma verbal. Los dibujos de Scafati refutan esa mirada, la vuelven pregunta, favorecen la actividad de descifrar, pues es un dibujo exigente que modifica las tomas, las perspectivas, se abre a lo múltiple (una isla no es solamente un isla, es también un globo hecho de grafos; un mapa no es solamente un mapa). Por supuesto esta es una lectura personal de lo que Foucault (1999: 37-38) denomina “mirón”, que es la mirada sobre el “dibujo” de un caligrama: “Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa” (...) “Para el que lo contempla, el caligrama no dice, todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro; todavía está demasiado preso en la forma, demasiado sujeto a la representación por semejanza, para formular esa afirmación. Y cuando lo leemos, la frase que desciframos («esto es una paloma», «esto es un aguacero»), no es un pájaro, ya no es un aguacero. Por astucia o impotencia, poco importa, el caligrama nunca dice y representa en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura.”

En producción, esta idea formaba parte del proyecto creador: “El artefacto [se refiere a *LCA*, 2000] que se va produciendo tiene cierta dificultad en la lectura: el texto no acompaña la imagen sino que son dos cosas que arman una tercera versión.” (Luis Scafati, 15/04/2008, video citado. Consultado: 12/06/2008, desgrabación *ad hoc*.)

orienta, la modela, abre el horizonte de la mirada hacia la lectura.³³

Como señalara P. De Santis (1998), desde los años sesenta la historieta empieza a especializarse, a hablar para unos pocos, susurrar y, a veces, hasta hablar un idioma incomprensible. Respecto de la historieta contemporánea, *La ciudad ausente* lleva la impronta de la revista *Fierro* –abierta a la historieta tradicional, pero también a la gráfica contemporánea–.³⁴ La gráfica de *La ciudad ausente* articula discursos propios de las prácticas masivas urbanas (la revista de historietas, el cartel publicitario, el graffiti, el cine, etc.) con los de la tradición pictórica y arquitectónica de alta cultura (y de alta cultura popularizada por los medios masivos): Goya, Ernst, Velázquez, Picasso, Fourier, Joel-Peter Witkin (como se verá más adelante).

La sección “La literatura argentina en pedazos” de la revista de *Fierro*³⁵ resulta ineludible respecto de *LCA* (2000), ya que prefigura el vínculo de Ricardo Piglia con la nueva historieta argentina, en cuanto organizador de la sección y autor de los breves ensayos introductorios a cada una de las historietas de fuente literaria.³⁶ En esa revista colaboraron también los otros dos autores de la versión gráfica, cada uno desde su especificidad: como guionista y crítico, Pablo De Santis; como artista plástico e ilustrador, Luis Scafati. En el momento de producción de *LCA* (2000) no solo se acodan en la experiencia de *Fierro* sino también en el estímulo del trabajo de Spiegelman-Auster sobre *Ciudad de cristal*, que ya se ha mencionado.

³³ Retomaremos esta apreciación al abordar sus estrategias. Igualmente, esta tendencia ya se había perfilado con la irrupción de los dibujantes de la llamada *nueva historieta*.

³⁴ “Leo también [a *LCA*] en relación con la revista *Fierro*, que no estaba cerrada a la historieta pura. *Fierro* tenía esa actitud amplia de sacar historieta tradicional e historieta vinculada con la gráfica contemporánea, con la literatura, con el cine. Y también con *Perramus* de Breccia, que sin ser una adaptación tiene muy presente la literatura.” (De Santis, en Vinelli, 2010b: 25, entrevista citada.)

³⁵ Sección que fue reeditada y publicada en formato libro: R. Piglia (1993). *La Argentina en pedazos* (Buenos Aires, la Urraca), siempre precedida por ensayos de Piglia que han sido constantemente retomados por la crítica académica, como se vio en el Cap. I.

³⁶ Como afirma P. De Santis (2006) la historieta buscó prestigiarse en el pasado acercándose a la literatura (trasponiendo textos literarios); prestigio que, en más o en menos, recayó sobre los géneros propios de la cultura de masas cuando la academia comenzó a reconocer que estos géneros se hacen y deshacen en la intercultural y que no hay géneros ni segmentos sociales “puros” (alta/baja cultura).

La idea surgió en una conversación con Ricardo Piglia. Pienso que el entusiasmo apareció cuando hablamos de lo que hizo Paul Auster con su novela *Ciudad de cristal*, cuando la llevó al cómic con David Mazzucchelli y Paul Karasik.³⁷ Y entonces hablamos de hacer algo así. A mí *La ciudad ausente* me interesaba, ya la había leído, y ese fue el punto de partida. En seguida empecé a trabajar con el relato oral de Piglia más que con la lectura: con lo que me iba imaginando a partir de lo que él mismo me contaba. (L. Scafati, en Vinelli, 2010b: 35)

2. La cola hace al gato o el estigma de la historieta

¿De qué modo *La ciudad ausente* se propone historietística?³⁸ El término resulta pragmáticamente insistente, identitario y, por eso mismo, útil. De hecho, los rasgos enunciativos paratextuales y textuales de *La ciudad ausente* (2000) llaman al reconocimiento de las marcas más visibles de ese género-producto,³⁹ entre las que se reconocen:

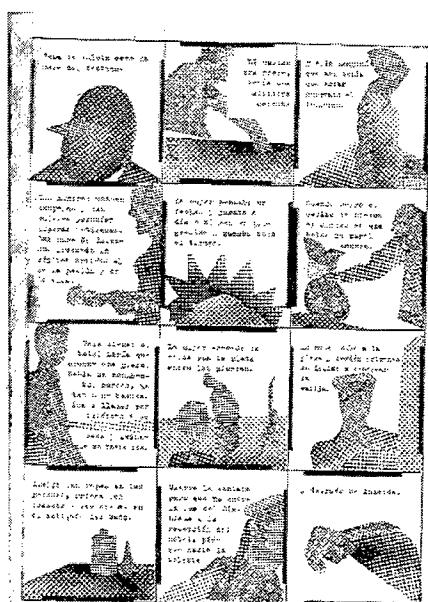
- ✓ el reparto de la función autor de la portada (entre los nombres de Piglia; Scafati, en los "Dibujos", y De Santis en la "Adaptación");
- ✓ la contundencia del dibujo caricaturesco de tapa;
- ✓ la edición de tapas rústicas y el formato grande del ejemplar, atípico para un texto que fuera solamente verbal: un formato que viene a hacerle lugar a los dibujos;
- ✓ la tipografía, que reproduce el gesto mecánico, anacrónico, de las letras de molde que reenvían a la pulsación manual de las teclas de una vieja máquina de escribir, y en la caligrafía "dibujada a mano" en el interior de los cuadros y su afición por sugerir los tonos de voz;

³⁷ Se refiere a Paul Auster, adapted by Paul Karasik and David Mazzucchelli, graphics by David Mazzucchelli. *City of Glass, a graphic mystery*, Neon Lit, Nueva York, 1994. (Cuya primera versión en español es de 1997.)

³⁸ Los primeros artículos de difusión la califican como "historieta", por ej.: S/Firma: "Piglia en versión comic", 02/01/2001, art. cit.

³⁹ *Géneros P*: designación de Verón (1998) para los productos del discurso impreso o televisivo destinados al gran público. Los rasgos de la historieta que se mencionan fueron detallados por De Santis, 1998:12-15.

- ✓ la secuencialidad narrativa (Eisner, 1997): los cuadros que enmarcan la mayoría de los dibujos y que conforman una serie o secuencia, aunque no siempre una tira o viñeta,⁴⁰ y que van narrando una historia con algunos íconos previsibles de la historieta y de otros productos culturales de difusión masiva como el afiche o el cartel publicitario (globos,⁴¹ flechas, círculos que enfocan un detalle, onomatopeyas, estrellas que figuran la irrupción de los golpes a la puerta);
- ✓ la afición por ostentar la condición de la palabra como dibujo⁴² y del dibujo como escritura;
- ✓ las relaciones de “sucesión/simultaneidad, velocidad/cristalización, fondo/figura, dibujo/palabra” que se establecen entre los dibujos y el texto verbal (De Santis, 1998).



Trazados o semiborrados, el cuerpo textual de *La ciudad ausente* presenta cuadros en serie, más allá de que sólo dos de las microhistorias cobren la forma de viñetas (viñetas irregulares o diluidas o en collage: “La grabación”, “Una mujer” (fig. LCA, 2000: 37) y, tal vez, la última tira de Junior dirigiéndose al encuentro con la Máquina). La mayoría de los cuadros ocupa media página y –a diferencia de la historieta tradicional secuenciada en tiras– es el recorrido de la mirada del lector el que los

pone en serie al pasar las hojas.⁴³ Por su parte, el recorrido de lectura del texto

⁴⁰ En la caracterización de Eisner (1997) la historieta es un “arte secuencial”.

⁴¹ Los globos instauran la convención de la palabra hablada (pensada, cantada). “Hubo antes historieta dibujada y todo tipo de cruce entre relato e ilustración, pero la historieta nace con el *Yellow Kid* de Richard Outcault, cuando nace el globo. El globo es una convención, no pertenece del todo ni al ámbito del dibujo ni al del lenguaje... Es pura grafía y a la vez pura idea; completamente indescifrable y a la vez transparente... En el fondo de toda buena historieta hay ese grafismo puro, ese núcleo intraducible.” (P. De Santis, 1998: 12.)

⁴² En la última página del relato “La isla” (2000: 77), el cuadro se amplía deshaciendo sus bordes y el texto caligráfico –hecho a mano– ocupa todo el espacio, esta vez legible o cuasilegible: es, sin embargo, su cualidad gráfica la que prima sobre lo verbal.

verbal, que suele extenderse al pie de cada cuadro (en ocasiones arriba, lateralmente o acompañando el contorno del dibujo), se propone como pasaje de uno a otro, a través de sintagmas contiguos y consecutivos. La extensa didascalia narrativo-descriptiva de la mayoría de los cuadros grandes reenvían fuertemente a la memoria literaria (ostentan su condición de transposición de una novela).

En el interior de los cuadros, los dibujos cristalizan algunas imágenes que la novela o el guión⁴⁴ sugieren respecto de otro repertorio posible: se trata de una mirada sobre la novela, que despliega y actualiza en el *ahora* de la visión aquello que en el texto verbal es narrado en pasado, al modo de un extenso informe;⁴⁵ a su vez, los dibujos construyen su propia remisión al pasado creando estrategias enunciativas cuyos efectos de sentido se consolidan en la regularidad con que aparecen asociados a determinados pasajes; así, las *aguadas* difuminan, desvanecen, diluyen los contornos del recuerdo: traen la memoria de la historia de

⁴³ Ya en 1976 y 1977, Oscar Steimberg estimulaba a recorrer la singularidad estética de las versiones historietísticas de la literatura que se apartan de los modelos de subordinación del dibujo a la letra, como los trabajos de Alberto Breccia.

Estimo que el de Scafati sería uno de esos casos en los el autor no la reconoce como historieta: la idea fue apareciendo en sus conversaciones con Piglia, al principio dibujaba sobre el relato oral que Piglia le hacía de la novela (que él había leído): "La idea no era hacer un cómic. Pensaba en una imagen que tuviera que ver con el video clip, una canción acompañada por imágenes...". (15/04/2008, video citado.)

⁴⁴ El texto de De Santis no llega a conformarse en guion de historieta, se trata más bien de la selección del texto de la novela a ser transpuesto, su organización en partes, y los comentarios y sugerencias de De Santis a Scafati como una carta de intención. De modo que su análisis ha sido abordado en el ANEXO IV al Capítulo IV: "El mapa de la historieta: el guión de LCA".

⁴⁵ En la historieta (2000), la tipografía del texto verbal (las letras de molde de la escritura mecánica) reenvía a la máquina de escribir y aproxima al texto al preinforme periodístico (en consonancia con el hacer del protagonista: Junior, el periodista investigador). Solo lo aproxima, pues no es Junior el que narra; en ocasiones el lector "lee", "oye" o "ve" informes con Junior. La convención icónica de la tipografía conlleva el recuerdo del proceso indicial del momento de producción asociado a la impresión dactilar de la máquina de escribir, máquina que los dibujos de la historieta colocan en el piso del escritorio del periodista Junior; sobre su escritorio del diario, en cambio, cobran forma las computadoras. En LCA (2008), la impresión digital reenvía por semejanza a la escritura electrónica (apartándose de la tradición de la tipografía manual). Por cierto no se trata de un informe periodístico sino literario: en la historieta "algo/alguien" escribió esa historia con una máquina de escribir. Como en "La loca y el relato del crimen", el informe periodístico es censurado por las instituciones de la urbe-corrupta, desde siempre cifrada en el policial negro y la no ficción: es la literatura (el cuento, aquí la historieta-novela) la que se construye como lugar del *ethos* y del poder-decir. En este sentido, Junior es alertado por Fuyita: "El diario debe mantener la reserva hasta que nosotros le indiquemos el momento en que la información se debe publicar. ¿Me entiende" (...). "El poder político es siempre criminal..." (LCA, 2000: 39-39.)

Macedonio Fernández, en oposición a otros procedimientos con que el dibujo materializa la historia principal.

Los textos verbales al pie de los cuadros reducen la novela sin dejar de transcribirla: la *seccionan* o *escinden* omitiendo partes, secuencias, fragmentos, palabras. La actividad de *fragmentación* y *sutura* efectuada sobre el texto fuente (sutura que realiza el guión de Pablo De Santis a través conectores, reposición de nombres, etc.) logra una cohesión y una unidad argumental que la novela delega al lector. Pero aun presentando textos más extensos que los de una historieta y un uso infrecuente de globos, la mirada del lector es atraída y tragada por los dibujos, que en las *guardas* del inicio (el dibujo de la ciudad)⁴⁶ -y también en el desenlace (el dibujo de la máquina)- ocupan o bien una doble página o una página completa; inicio y cierre cancelan los contornos de los cuadros y los márgenes de la página, de modo que el libro empieza y termina desterrando la escritura y concentrando sobre el dibujo la mirada del lector: la ciudad y la máquina (la ciudad y, en su interior, el Museo y la Máquina; pero también la Máquina y sus creaciones: el Museo, la ciudad).

Que la mirada sea atraída y tragada por los dibujos significa que se desliza sobre la superficie, se ahonda en ellos y se resiste a la lectura extensa de los textos al pie: vale decir que, en cuanto "historia narrada", dibujos y textos se complementan (cristalizan una imagen entre otras posibles, despliegan detalles, anticipan situaciones, desplazan objetos, etc.); pero en cuanto invitación a la mirada, se rechazan. La omnipresencia de los diseños gráficos se resiste a ser subsidiaria del texto verbal en un doble movimiento de sujeción y fuga que atenta contra la idea de presentarse como *ilustración* de la "novela abrevada". En este sentido se cumple el decir de Pablo De Santis (2002: 4), al momento de oponer la operación de ilustrar un libro a la transponer un texto literario a historieta:

⁴⁶ "[En la edición final] hubo algunas indicaciones que no se hicieron, pusieron las *guardas* al principio y no al final: técnicamente las [páginas de guarda] son las que enmarcan la historieta, en este caso son las páginas iniciales de la ciudad." (L. Scafati, en: Vinelli, 2010b.)

La adaptación de una obra literaria a una historieta es un resumen y una interpretación. Aunque puede ser semejante a la tarea de ilustrar un libro, la adaptación resulta en cierto modo la tarea opuesta, ya que, una vez cruzada la frontera del género, el dibujo ocupa el lugar central y los textos se convierten en una especie de apuntalamiento, de guía. El texto original funciona menos como un origen que como un destino. No es algo que se va perdiendo progresivamente de vista, sino una meta que se quiere alcanzar.

La extensión del texto verbal (*al pie, arriba, lateralmente o intermediando* los dibujos) es una marca ostensible de la transposición: la extensión exhibe su condición de novela.⁴⁷ Una novela reducida y de lectura más ágil respecto de la original, porque el guión -operador de la transposición- privilegia algunos recorridos que la cohesionan. Los dibujos, por su parte, cristalizan las imágenes otorgando ciertos rasgos identitarios a cada objeto verbal (a diferencia de la novela que sugiere un campo indefinido de figuraciones), pero a su vez desplazan los detalles asegurando también que se trata de una versión no idéntica (la figura del gato, descrita en el hall del Majestic por el texto verbal, aparece graficada y desplazada en el hall de otro hotel, creando correspondencias entre episodios diferentes). Sin embargo, esos desplazamientos -que socavan algunas aseveraciones verbales logrando una sutil contradicción entre ambos discursos- funcionan como estrategia de construcción del mismo tipo de efectos que produce la novela original respecto de la asunción de la poética macedoniana del relato migrante.⁴⁸ La "meta" parece ser la de lograr aquellos efectos de sentido que la novela promueve, antes que la de respetar paso a paso la secuencialidad de los hechos narrados por el texto

⁴⁷ Trillo y Saccomano (1980) habían señalado justamente que la extensión de los párrafos se vincula con la tradición del folletín y la novela ilustrada. La historieta clásica los reduce, escatima y subsume en los globos y/o los expone en leyendas o fragmentos mínimos: el dibujo se esfuerza por hacerse cargo de la historia y por deglutir el texto verbal de la fuente literaria. Pero la transposición de una novela no tiene por qué renunciar a la magnitud de su trazado verbal: en ello deja también la marca (huella, vestigio) de su proveniencia y no solo en las menciones de tapa, prólogo o contratapa.

⁴⁸ Un relato *migrante* que pasa de boca en boca con una lógica regida por el movimiento sinuoso del viajero; en consecuencia, algo del relato permanece igual y algo cambia indefectiblemente en la proliferación de versiones en las que se plasman marcas vinculadas con el uso social de la narración en cada grupo social. (Reenvío al texto de Macedonio usado de epígrafe de esta Tesis y a su explicación en el capítulo introductorio.)

verbal (del guión y de la novela). En una relación de convivencia y lucha, el discurso gráfico *hunde su zapa* (fragmenta, remueve, deshace) *en el terreno* de la cohesión y la linealidad del discurso verbal del guión.

Entonces, a) si los ojos se colocan en los cuadros ante la inevitable arrogancia estética de las imágenes, el libro es una historieta y la mirada rechaza y apura la lectura de los textos verbales al pie; b) si los ojos se colocan en los textos escritos dispuestos a la lectura, los dibujos funcionan como ilustración: una novela ilustrada en sus dos sentidos, dibujada e *ilustre*,⁴⁹ pero en cuanto dibujo y texto modifican su estilo y su disposición en el espacio (“La grabación”, “Una mujer”, “La isla”), vuelven a atrapar la mirada y producen por lo menos una tensión entre el *querer leer* y el *querer mirar*: el *querer mirar leyendo* exige una suerte de simultaneidad a la que el lector aspira y a la que el libro, aun buscándola, presenta como imposibilidad: esa lucha opera como impronta de este ejemplar.

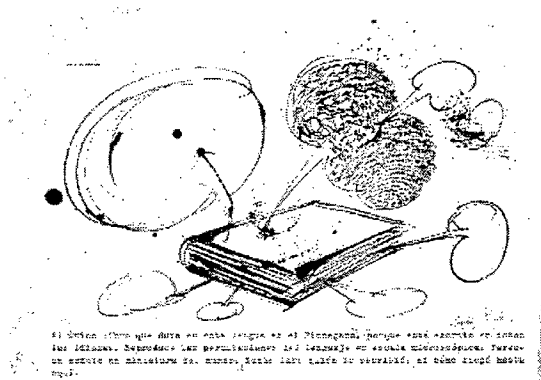
En lugar de disimular el conflicto entre gráfica y texto que significa toda adaptación, en el dibujo de Scafati ese conflicto está puesto en escena.” (P. De Santis, 2006)

La evidencia de un quiebre irreductible entre la escritura verbal y la figura icónica, el fracaso de la mutua invocación por fundirse la una en la otra ha sido observada por Foucault (1999: 34): “El caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.”⁵⁰ Esta situación se exagera

⁴⁹ *Ilustre* porque despliega el dibujo estéticamente elaborado, como en una galería de arte urbano. Ese dibujo *ilustre* o “intelectual” no es el clásico de la historieta popular y masiva. Fue eso lo que motivó a H. Oesterheld, en el caso de *El Eternauta*, a proponer a Solano López como dibujante antes que a Breccia (así lo cuenta Elsa Oesterheld, en: Facundo García, 12, 15/07/07, art. cit.).

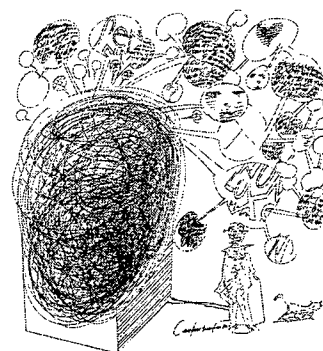
⁵⁰ Michel Foucault ([1973] 1999: 38). Entre el dibujo y el texto verbal de los cuadros de Magritte (“Esto no es una pipa”), Foucault ve un único enunciado comandado por el demostrativo “Esto”, que funciona como sujeto de ambas manifestaciones discursivas. En la historieta o la novela gráfica, también hay un “esto”, siempre elidido, entre ambos discursos, que la disposición en la página y la memoria del género solicitan sea repuesto por el lector. En este aspecto, también en la novela gráfica, la relación texto verbal/icónico “nunca dice y representa en el mismo momento”, tal como afirma Foucault, en el artículo citado.

en los dibujos *caligramáticos* de Scafati, en los que el discurso *verbal oralizado* está hecho de grafos ilegibles (indescifrables) en el interior de los globos; pero es a su vez tan potente que el globo contornea sus formas hasta cobrar figura de mujer, gato, isla evidentemente *narradas*. La mujer de Nolan, el gato de “La isla”, la isla en sí misma son –en los dibujos– mundos posibles construidos por la narración oral del *Finnegans* (“La isla”, LCA, 2000, y más aún en la edición 2008, pues Scafati ha tenido más tiempo para desarrollar esa historia, según lo explica en Casa de América, 2008).⁵¹



Izq.: LCA, 2000: 72. / Der.: LCA, 2008: 72

El globo es un objeto que se mueve en el espacio, pero también es un objeto que se mueve en el tiempo, en el que se mueve el tiempo. La palabra es un objeto que se mueve en el espacio, pero también es un objeto que se mueve en el tiempo, en el que se mueve el tiempo. La palabra es un objeto que se mueve en el espacio, pero también es un objeto que se mueve en el tiempo, en el que se mueve el tiempo.

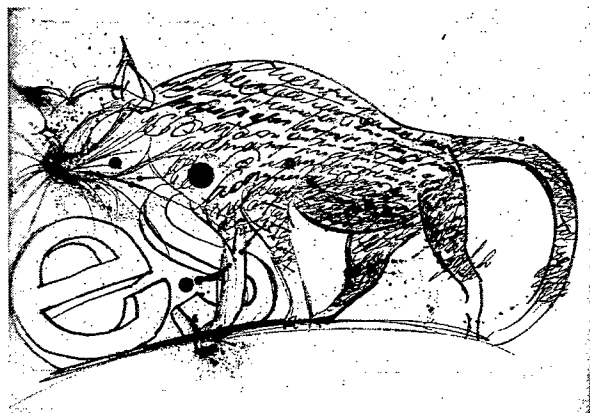


La imagen de la isla,⁵² y también del gato de “La isla” (y de otros personajes, en la edición 2008) son buenos ejemplos del momento en el que se extrema la fuerza figurativa de la palabra en tanto objeto gráfico. La caligrafía es usada como materia

⁵¹ “Hoy, ocho años después [de la primera edición, que se resolvió casi en un mes] se ha vuelto a hacer bien. Corregí dibujos, pude hacer la serie entera de “La isla” (Scafati, video citado, 2008).

⁵² Ver el segundo epígrafe de este estudio, “La isla”: un globo de historieta hecho de grafos, que es también una isla en el río del lenguaje. “Podríamos creerla repleta de pequeñas letras revueltas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen. Figura en forma de grafismo. La invisible y previa operación caligráfica ha entrecruzado la escritura y el dibujo”. ¿Podemos nombrarlo como *caligrama ilegible*?: es preciso que el texto –que *imita* al verbal y conforma un globo de historieta y también una isla– permanezca indescifrable: “Es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, (...); es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector.” (Foucault, 1999: 36-37.) No se trata, pues, de un caligrama, sino de su inversión: de un dibujo que se construye a sí mismo sobre el modelo del caligrama, pues son las líneas del dibujo las que se retuercen imitando la grafía de la escritura manual.

que presta cuerpo a la imagen (“Un cuerpo es un cuerpo: sólo las voces sirven para amar”. *LCA*, 2000: 75; 2008: 76).



“El gato de “La Isla”, *LCA*, 2000: 73



“A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en un lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos.” (*LCA*, 2008:68)

“El Finnegans (...) está escrito en todos los idiomas”, dice el texto verbal, y de la imagen del libro saltan “los dichos” con la forma de globos blancos, inflados o abarrotados de trazos de diversos idiomas dibujados e indescifrables (se reconocen los rasgos de la escritura pero no los lenguajes), algunos de ellos subsidiarios de los otros, como estallando en *decires* homologables al discurso citante y citado, a la discusión, al grito (el dibujo es aquí una versión icónica de la teoría de Bajtin: plurilingüismo y dialogicidad). Cada vez que el dibujo *grafica* la oralidad, el texto verbal al pie hace de anclaje del sentido, aunque no lo “traduce” (entre los dibujos y el texto verbal no hay redundancia posible): manchados de letras y tinta los inmensos globos exasperan la conversación y el decir. Imposible no “ver” la oralidad joyceana: en esa isla está toda la cultura. (*Ninguna isla es una isla*, volvería a decir Carlo Ginsburg.)



Algunas sectas genealógicas aseguran que los

"La Isla", LCA, 2008: 71

3. En búsqueda del autor perdido: portada, prólogo, contratapa La función autor como presencia paratextual

Desde el momento en que historieta y novela comparten el título y el nombre del autor, reenvían mutuamente una a la otra.⁵³ Por convención, la historieta devenida

⁵³ Claro que el lector no avezado en la producción de Piglia podrá o no averiguar cuál es la novela que ha sido "adaptada", pero está llamado a hacerlo desde prólogo: "La novela ha servido de pretexto para reproducir y hacer visibles algunos objetos imaginarios que sobreviven en un tiempo paralelo". (LCA, 2000.) En la edición 2008 (pp. 7-8), el prólogo de De Santis dedica los dos primeros párrafos al relato de Piglia "La isla de Finnegans" (relato publicado en *El Péndulo*, 1991) y a la novela (1992) que subsume ese relato. Menciones que reenvían a ambos textos-fuente y que, en 2008, los dibujos de Scafati exacerban, otorgándole (pero también devolviéndole) a "La isla" su afición por la autonomía (obsérvese que en la novela gráfica, "La isla" se constituye en una parte más, mientras que en la novela es una microhistoria). Si bien es De Santis el que le otorga un lugar preponderante al diagramar la estructura (una parte de las cinco) de la historieta, respecto de su construcción gráfica, en la edición 2000, Scafati no había tenido ni el suficiente tiempo ni el

de una transposición reserva y resguarda en la portada, junto al título, la jerarquía de la función autor para el escritor del texto literario transpuesto sobre la de sus coautores (“Ricardo Piglia / *La ciudad ausente*”, “Dibujos / Luis Scafati”. “Adaptación / Pablo De Santis”).

En el Prólogo, Piglia deconstruye el estatuto de la *autoría*, modifica su función, la equipara a la del personaje: los autores son realizadores de una versión de la novela, son mediadores o traductores, son –de algún modo– *magos*, ya que otorgan visibilidad a lo invisible; han rescatado un relato clandestino que no es de ellos, sino de la Máquina de Macedonio y han vuelto a contarlo: son narradores y todo narrador es también un personaje de ficción:

De Santis y Scafati son dos enviados de Ana, la ex amante de Junior; como ella, ellos han interceptado las ficciones paranoicas que alteran la realidad y las han vuelto a contar con extrema nitidez y con lirismo. (Piglia, Prólogo a la *LCA*, 2000:12)

Ese movimiento iniciado en el prólogo anticipa el modo en que la historieta quiere ser leída: De Santis y Scafati son personajes (*enviados* de Ana, personaje de *LCA*, 1992) y narradores de las historias que la Máquina ha contado previamente.⁵⁴ De ello es posible inferir, por un lado, que en el proyecto de Piglia, “reproducir (...) con palabras nuevas” y “hacer visibles objetos imaginarios” son operaciones propias de la *transposición* de la novela a la historieta. Y, por otro, que Piglia es también un reproductor que ha interceptado relatos de la Máquina, tal como sus coautores.

De este modo, el prólogo de la historieta (2000) refuerza uno de los sentidos sugeridos por la novela: Junior, Renzi y el mismo Piglia son *constructos* –hijos dilectos– de la Máquina-Matriz narrativa, de modo que Piglia mismo se hace y

suficiente espacio para desarrollar la propuesta 2008, según declara en Casa de América (video citado 2008). Aspecto que se vincula, también, con que –en 2008– su producción no está sujeta a la restricción económica que sufre la editorial Océano-Temas (Buenos Aires, 2000), que la crisis argentina obliga a cerrar. En 2008, editada por Libros del zorro rojo (Barcelona), la crisis económica española incidirá, posteriormente, en relación con su distribución.

⁵⁴ Hablando de su escritura o de la de otros autores, R. Piglia siempre ofrece pistas respecto de cómo leer sus propios textos.

deshace en la experiencia literaria. Pero el prólogo hecha luz, también, sobre la concepción -macedoniana- de lo fictivo y lo real al *labilizar* la frontera de la oposición tradicional entre ambos términos: entre lo que llamamos *objeto real* y *objeto imaginario* hay una tensión y una lejanía, pero todo está o estuvo ahí. En la versión pigliana, un autor-artista (un fotógrafo, un escritor, un dibujante), más que “representar”, “reproduce”: *hace réplicas* sobre las que la vida se modela; lo que el común llama “real” es una réplica de lo que el común llama “ficción”. No hay que olvidar que Piglia define la novela como lugar que pone en crisis la tensión entre ficción y realidad.⁵⁵ Al organizar la experiencia, la narración otorga sentido a la vida que la imita.

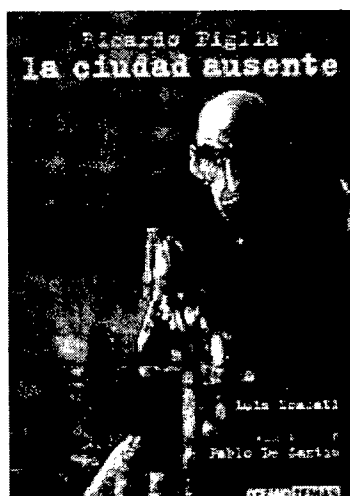
Si la “función autor” se ejerce desde la portada, desde la poética de la novela y desde el prólogo a la historieta, entonces la noción romántica de “autor” se desdibuja: un autor es un hacedor de réplicas, de mundos posibles que configuran la experiencia y que han sido hechos, siempre y antes, por otros.

A su vez, respecto de la “función autor” y desde una perspectiva histórica del género discursivo, la historieta que transpone textos literarios mantiene una relación más o menos jerárquica y asimétrica entre los nombres que conforman el dispositivo autorial.

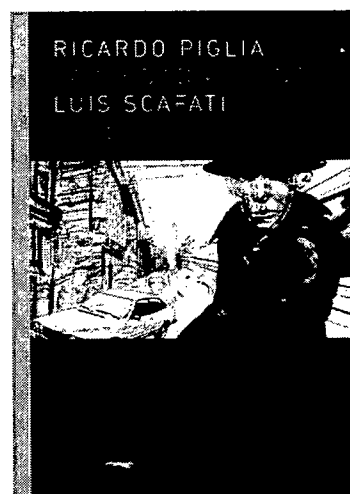
Más allá de que el dibujo tiende a opacar la información verbal de la portada, ya que impone su presencia ocupando todo el espacio; la información verbal, superpuesta, jerarquiza el nombre del autor de la novela (a través del color, el tamaño y el lugar que ocupa sobre el título del libro-revista) respecto de los nombres de los coautores, desplazados al ángulo inferior de la tapa y escritos en cuerpo menor. Ese texto verbal que intitula la portada inaugura dos trayectos posibles: uno demarcado en rojo (*Piglia* ha sido *dibujado* y *adaptado*); otro que sigue el recorrido de las letras blancas: esta (versión de la) “ciudad ausente” es de Luis Scafati y Pablo De Santis, y es la réplica de la novela que ambos han construido; en

⁵⁵ Así la define en *El último lector*, donde presenta el modo en que trabajan esa relación diferentes novelas canónicas: en sus intersticios vive Flaubert y se suicida Mme. Bovary, enloquece Don Quijote, alucinan y se pierden de amor Werther o sus lectores. (Piglia, 2005: 147-152.)

cuanto “réplica” mantiene la función autor de la novela que la antecede. Los textos de las solapas tienden a equilibrar la posición de tapa: los datos biográficos de Scafati y De Santis abren el cuaderno, y los de Piglia lo cierran.⁵⁶



Tapa de LCA, 2000



Sobrecubierta de LCA, 2008

Aunque el dibujante y el guionista sean hoy reconocidos en el campo artístico, y aunque el dibujo narre tanto como el texto verbal, la historieta devenida de una novela no ha nacido diciendo: *sin dibujante no hay novela gráfica*, como sí ha sucedido en el campo musical desde el momento en que otorga la función autor al nombre del compositor antes que al novelista (*sin compositor y sin diseño de la música y las voces cantantes no hay ópera*).

⁵⁶ Posteriormente, la sobrecubierta de *La ciudad ausente* (2008) tenderá a equiparar al escritor y al dibujante: sobre fondo negro, el nombre de la novela (en verde, como el lomo de la cubierta y el sello editorial) está precedido en letras blancas por el de Piglia y seguido por el de Scafati (debajo del título y del la aclaración “ilustraciones”). Ambos nombres comparten el mismo tipo, tamaño y color de letras. La “adaptación” y el “prólogo” son de Pablo De Santis, cuyo nombre está en tinta agrisada y se diluye en el fondo oscuro. Los tres comparten la parte superior y el tipo y tamaño de letra. Las solapas de la edición 2008 de LCA –un libro de tapas duras, negras, con sobrecubierta rústica– localizan la información biográfica en orden invertido a la edición 2000 (en la solapa anterior, los datos de Piglia; en la de cierre, los de Scafati y De Santis). Los colores de las letras proponen, ahora, un recorrido “editorial” en verde: el nombre de la novela ilustrada, adaptada, prologada, su categorización genérica y el nombre de la editorial. Y el circuito en blanco/gris para los tres autores.

Sin embargo, en la portada de la historieta (2000), es la contundencia del dibujo la que prefigura lo que será leído:⁵⁷ la siniestra oscuridad es el reino de un personaje calvo de mirada reconcentrada (Junior, se sabrá después); una sombra él mismo que emerge de entre las sombras, un noctámbulo alucinado entre expresionista y gótico (una luz fría o cenicienta se espeja en parte de su cara y del

⁵⁷ La imagen-portada orienta la lectura de toda la historieta. "La tapa es la pregunta y la historieta la respuesta", afirma De Santis (1998) cuando señala que ha heredado el rasgo de las cubiertas de los libros y revistas de ciencia ficción y fantasía heroica (de las novelas de R. Howard y *El señor de los anillos* de J. R. Tolkien).

En el caso de la novela, la imagen de tapa tiene una extensa tradición (de la que deviene, como señala De Santis, la tradición de tapa de la historieta); pero, en la actualidad, no suele ser reconocida como fundante en cuanto a la orientación semántica que propone, cumple más bien una función subsidiaria (ilustrativa) de contacto y captura en el escaparte de las librerías, y es poco transitada por la crítica: como hemos visto en el cap. III, la bibliografía se detiene más en la frase de M. Rothko, usada como epígrafe de *Prisión perpetua* (1988) que en la "Acuarela sobre papel" que ilustra la primera edición de *La ciudad ausente* (Sudamericana 1992), y que, inevitablemente, es susceptible de ser vinculada con el epígrafe de la novela precedente: "I don't Express myself in my painting. I Express mi not-self." ("En mi pintura, yo no expreso lo que soy. Expreso lo que no soy"). Solo De Santis menciona –en el prólogo a *LCA*, 2000– el volumen de tapas grises con la ilustración de Rothko. Como la ilustración de portada no forma parte de la novela, sino de la edición, suele portar una memoria identitaria, casi fetichista o sentimental, de la historia editorial de una novela. La portada de la novela y su ilustración dan cuenta de un régimen de intercambio entre el autor y el editor. En cambio, la portada de las historietas es, culturalmente, una de las marcas de contacto más significativas del contrato de lectura.

En las novelas, la ilustración forma parte, por un lado de la diagramación que identifica el sello editorial (el tamaño, los colores, la disposición, etc. suelen identificar una serie o colección: "Narrativas argentinas", en Sudamericana); por otra, alude y releva algún aspecto del texto, de modo que igualmente orienta el sentido tanto como un epígrafe. *La ciudad ausente* (1992) podría ser leída en el dinamismo que instauran las sucesivas ilustraciones de tapa y el texto de la novela. Entre las versiones en español, las más conocidas en Buenos Aires son la de Rothko (1930), cuyas figuras difuminadas –que parecen flotar unas sobre otras– se articulan con el sesgo fantasmático de los personajes de la novela que devienen de la memoria de la Máquina. La edición de Seix Barral (1995), que ostenta la reproducción del cuadro de Rómulo Macció "La voz de la serpiente" (1973), releva la figura de la mujer-espectro, otorgándole una primera imagen a la Máquina. El nombre de esa obra pictórica reenvía a uno de los pocos fragmentos de la lengua original que perduran en el microrelato "La Isla": *Sobre la serpiente*, en la que la serpiente es Eva, otra mujer-máquina que come la manzana y desde entonces habla y canta sin parar (ver: *LCA*, 1992: 134): la mujer transgresora a la cultura que ha divinizado lo masculino. Y la de Anagrama (2003), que forma parte de la serie de litografías de Eduardo Arroyo (1982): *Toda la ciudad habla de ello (baile)*. Donde el título de la litografía releva la relación con la circulación clandestina de las narraciones de la Máquina. El conocedor de la obra de Arroyo sabrá inquietarse con la amenaza de los rostros enmascarados asociados al crimen y al terror de Estado, y articularlo con la situación de clandestinidad desde la que los relatos de la Máquina se diseminan de boca en boca en una sociedad vigilada (obsérvese, en la litografía, el rostro-máscara del espía urbano –en apariencia, semejante a Junior– asomado a la escena ensombrecida que sugiere un crimen cometido o a ser cometido).

abrigo negro; apenas un reflejo tenue demarca el territorio de la oscuridad: un investigador-vampiro obsesionado, de ojos reconcentrados, acaso ávidos).⁵⁸

Pasadas las primeras páginas, el lector recuperará –en blanco y negro– esa imagen inicial a través de la narrativa verbal e icónica. Del dibujo de la portada se diluirá rápidamente la alusión gótica a favor del policial negro cuando las primeras páginas tracen a) tanto el derrotero de una historia que la *pagina de guarda* ubica en plena urbe porteña b) cuanto al periodista a cargo de la investigación.

La edición 2008 reducirá a un tercio el dibujo de tapa y lo sustituirá por una ventana o franja (tipo postal) que rasga el tercio central de la tapa negra: un cuadro-postal que adelanta una figura del interior de la historia y desdibuja los trazos firmes del primer Junior (2000). El Junior 2008 parece mal impreso (dibujado con líneas triples, corridas de lugar, como modelado sobre una foto desenfocada y movida). Un rostro desencajado y apretado entre el ala del sombrero y el bulto negro del piloto. Tres cuartas partes de un cuerpo en primer plano que deambula (como recortado y pegado) sobre el fondo de la ciudad de Buenos Aires: para el lector inmediato, esa avenida que concluye en obelisco no puede ser otra cosa que la Av. Corrientes (como si la edición española buscara situar al lector). Lo cierto es que sin perder su condición de hombre-oscuro, el Junior-2008 ya no sugiere el ambiente gótico sino más bien la oscura figura del criminal o el investigador. El

⁵⁸ Este investigador vampirizado reenvía –como toda *LCA*, 2000– a las tapas de revistas y a los libros ilustrados de Scafati: Junior a Drácula; y, más adelante, en el interior de la historia: el gato, al de Poe (*El gato negro y otros relatos de terror*), un Poe que a su vez ha sido traducido-transpuesto en Stevensen por la Máquina de *LCA*. El sillón de Carola y también las flechas que clasifican las partes de las figuras transformándolas en objetos de estudio, a “La metamorfosis” del Kafka, figuras que migran a la ciudad vigilada de *LCA*, acodándose en la persistencia del mundo kafkiano en toda la obra de Piglia. La última imagen de la máquina (*LCA*, 2000), una o la única imagen de la máquina-2008 y las imágenes de algunos personajes urbanos, con sus cabezas aguijoneadas –quizás atormentadas, propias de la gesta gráfica de Scafati– por púas/clavos/alfileres/garfios reelaboran con un gesto ácido, entre humorístico y negro, la persistente publicidad de Geniol y, en ocasiones, los cortes de pelo con *crestas punk*. *LCA* (2000 y 2008) convoca la obra previa de Scafati y la funde con la de Piglia. Tirar de un hilo de la novela trae toda la obra Piglia, tirar de un hilo de la historieta recupera la obra de ambos autores. (La inextricable reunión de poéticas me exime de tratarlas de manera minuciosa, aunque de su confluencia se nutren las hipótesis vinculadas con los desplazamientos entre uno y otro exponente de *LCA*. La “infinita” recurrencia al detalle y su relaciones con la obra de cada autor acabaría por transformar el tema de la tesis en un estudio pormenorizado de *LCA*, 2000-2008.)

diseño de tapa (su "imagen-postal" en blanco y negro) será estilísticamente más coherente con el interior del libro.

Ambas ediciones llevan allí el sesgo del policial urbano y expresionista del *Alack Sinner* de José Muñoz: parafraseando a De Santis, es posible afirmar que los autores de *LCA* encuentran un modo de narrar una Buenos Aires extrañada para el lector local a través de retazos de palabras, carteles y afiches callejeros, inscripciones en las paredes, ojos de proyectores que multiplican las imágenes de los transeúntes en pantallas de TV, pasadizos subterráneos: la historieta se convierte en ciudad.⁵⁹

Menos estandarizado que el de 2008, el texto de la contratapa (de *LCA*, 2000) hace una breve reseña del argumento y justifica el detalle verbal de la portada: se trata de una "réplica" y de una "versión gráfica" de la novela *La ciudad ausente* de R. Piglia, una apropiación de las obsesiones de Piglia por parte de Scafati que hace de ellas "postales de una ciudad de pesadilla". Agazapado en el texto de contratapa está el género enunciado como "versión gráfica de una novela" (2000), y es esa la definición del género que se condensa, en la edición 2008, en el subtítulo de la colección "La novela gráfica".

Firmado por Piglia, el prólogo de 2000 agrega otra réplica a la serie: la maqueta de una ciudad de Buenos Aires que incluirá las fotos de los dibujos de Scafati. *Más de una vez* (pero siempre por vez primera) Piglia *visitara* al fotógrafo de Flores (en 2000, 2001, 2004 y 2005):⁶⁰ siempre habrá *otra* réplica que diversifica una *misma*

⁵⁹ Sobre *Alack Sinner*, dice De Santis: "Juntos [Muñoz y Sampayo] encuentran un modo de narrar Nueva York a través de retazos de palabras, conversaciones oídas al pasar, afiches callejeros, inscripciones en las paredes. La historieta se convierte en ciudad: la caligrafía sigue de cerca al dibujo, toma la forma de los discursos y (...) construye edificios de palabras." (Pablo De Santis, 1998: 118.)

⁶⁰ La historia del fotógrafo de Flores del prólogo a la historieta *La ciudad ausente* (2000) fue narrada por Piglia, con variaciones, también en *En el final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, J. Jimenes (comp.), Madrid, Fundación Telefónica, 2001; en "Pequeño proyecto de una ciudad futura", *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Adriana Rodríguez Pérsico (comp.) Pittsburg, Univesidad de Pittsburg, 2004; en "La lectura como réplica", *La Nación*. 08/05/05, como anticipo de *El último lector*, 2005 y en *El último lector*. Mientras que no se la reproduce en la versión 2008 de la historieta, cuyo prólogo es asumido por Pablo De Santis.

historia *migrante*, aun cuando la edición 2008 haya sustituido ese prólogo por el de De Santis, que da cuenta del trabajo de transposición.

La ciudad de Buenos Aires es en la historieta una construcción del dibujante que permitirá acceder a otras visiones de la ciudad de la maqueta (2000). Nunca se sabe dónde empieza el universo creado por el texto (2000): en la portada, en las páginas que reiteran el nombre del libro, en la *guarda* diseñada por Scafati que dibuja a doble página la ciudad de Buenos Aires... El detalle de la ciudad se amplía en una página intermedia antes de repetir el título y los nombres de los autores.⁶¹ Así que todos ellos están incluidos en la ciudad gráfica de la historieta: la ciudad, ¿ausente?⁶²

4. Un libro de arte urbano o las "postales de una ciudad de pesadilla"

4.1. El mapa de la historieta

El guión es el mapa de la historieta:⁶³ propone y regula sus partes, segmenta-cohesiona-vuelve a segmentar el texto de las secuencias, formula sugerencias al

⁶¹ La versión 2008 también reitera los datos de la tapa (en fondo blanco y en fondo negro: como indicando dos caminos de lectura entrecruzados), pero lo hace antes de las páginas de guarda y con la imagen del humo del cigarrillo de Junior (un humo que, al ser dibujado con la misma técnica o materialidad de algunas figuras de la historia puede sugerir su conversión en globo u otra figura). Sin embargo, las primeras imágenes de la historia no se inician con el mapa sino con la imagen del escritorio de Junior en el que estaría el subsiguiente mapa; es decir, reorganiza la lectura incluyente-incluido, pero igualmente el lector terminará perdiéndose entre el *afuera* y el *adentro* de la historia.

⁶² Desde el cuadro de Magritte "Esto no es una pipa", los objetos pictóricos dan cuenta más de su condición de *constructo* y de la ausencia del supuesto referente que de su actualización mimética en la imagen icónica. Por otro lado: "La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida, no es entonces la pura y simple presencia. No es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-aquí... La representación... presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple... En este punto se forman los entrelazamientos, las paradojas y las contradicciones: en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir,... el au-sentido [*l'absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa.... Toda la historia de la representación... está atravesada por la división de la ausencia, que se escinde, en efecto, entre la ausencia *de* la cosa (problemática de su reproducción) y la ausencia *en* la cosa (problemática de su representación). / De ahí que nuestra historia se agite y se retuerza y hasta se desgarre en la división, el choque y el enfrentamiento de dos lógicas: la de la subjetividad, para la cual existe el *fenómeno*, y la de la cosa en sí o 'presencia real'." (Jan-Luc Nancy, 2003: 38.)

⁶³ "Lo que no ha encontrado su forma (...) sufre de falta de realidad" (LCA, 2000:64 y 2008:60): cuando Pablo De Santis encuentra el guion de la historieta que estaba perdido en su computadora,

dibujante. Ese mapa está sintetizado en el índice de la historieta: “El encuentro”, “El museo”, “Pájaros mecánicos”, “La isla”, “En la orilla”.⁶⁴

Como en la novela, la historia básica tiende a asegurar un primer nivel de comprensión, pero su despliegue desafía la restricción de la primera línea argumental y abre un abanico de posibilidades que se entrecruzan. Pergeñar un resumen será siempre una interpretación: la historieta, que retoma todas las historias nucleares de la novela, salvo la de la clínica de Arana (“Los nudos blancos”), aunque está igualmente sugerida en la de Julia.⁶⁵

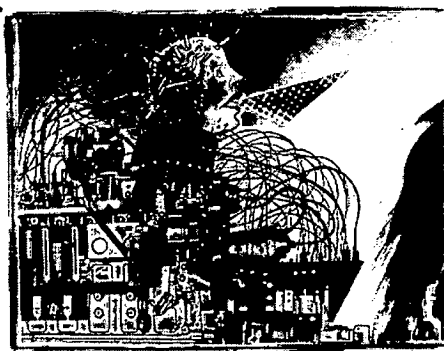
me lo envía con la aclaración de que son más bien apuntes, borradores, un resumen, y que no hubo tiempo real de convertir esos textos en guion, de modo que el guion “no ha encontrado su forma” y, así como no dediqué un capítulo al esquema pre-textual del libreto de ópera, tampoco lo haré con los archivos en cuestión. Sin embargo, ese borrador fue utilizado como guía y fue también más o menos completado en conversaciones entre las partes de las que no quedaron registro. De modo que presento un somero análisis descriptivo en el ANEXO IV, en razón de que el texto, igualmente, es visiblemente directivo (ver Cap. I y III, textos instructivo-directivos).

⁶⁴ LCA (2008) fue trabajada sobre la edición 2000 y sobre la novela. La edición 2008 se ocupa de diseñar una diagramación más exacta (corrige las erratas y ajusta la distribución e impresión de los dibujos en las páginas), más estética y onerosa en producción, y más amable al lector: los dibujos sobre el nuevo fondo negro (en la historia de Junior y la mayoría de las microhistorias), aunque se mantiene el fondo blanco en los *raccontos* o evocaciones de la memoria y en “La isla”: los fondos acompañan la afición y los cambios de estilo del dibujante, pero también lo “negro” de la historia política, además de volverlos más visibles en el contraste blanco sobre negro como ventanas abiertas al “film” que “proyecta” la historia. Es decir, al lector le toca leer/mirar desde una sala oscurecida (guarecido en los márgenes negros de la página); mientras que el mundo se le aclara en los recuerdos (páginas blancas) y en los mitos (“La isla”). El tipo de letra rehuye su diseño anterior incluso en el nombre de los capítulos, que en 2000 fueron dibujados manualmente. La escritura manual queda en los globos y se agrega cuando hay cartas o firmas (ilegibles) dentro de la ficción. Dejar de lado la escritura que imita la máquina de escribir parece decisivo en relación con la distancia temporal 2000-2008, tal vez como vestigio (aunque sea ficcional) de la era de la computación: el lector joven de 2008 no ha leído textos escritos a máquina, más allá de que Junior ya trabajaba en computadora en la ficción de su oficina 2000. La máquina de escribir pertenece al tiempo que se llevó el diario *El Mundo*. Pero nadie sabe cuál es el tiempo fictivo y simbólico ni su relación con la temporalidad extratextual, en el que funciona el diario *El Mundo* de la novela y la historieta.

El tamaño de los cuadritos (tarjeta postal) se reduce apenas, pero cada uno de ellos gana en definición y compaginación (algunos parecen asumir la forma de tiras al oscurecer los marcos de puertas o ventanas que en 2000 no delimitaban el “cuadrante” que las contenía en un mismo dibujo). Se agregan nuevos dibujos y salen otros, especialmente en la lograda parte “La isla”, que Scafati no había tenido tiempo de desarrollar en 2000. Si hay algo decisivo es el corte o la interrupción de la novela gráfica sin el dibujo final de la Mujer-máquina, como se verá.

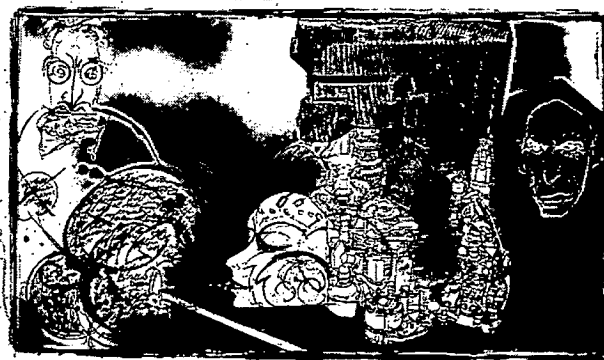
⁶⁵ A diferencia de la ópera, el resumen es similar al de la novela. El periodista Junior investiga la historia de una máquina narrante cuyos relatos pasan de mano en mano o de boca en boca con la forma de cintas grabadas, copias escritas, reproducciones clandestinas. Sus informantes lo conducen al Hotel Majestic y de allí al Museo. El guía le advierte que la máquina ha capturado las

Imágenes y textos construyen el trayecto laberíntico de Junior, pero también entretrejen las historias entre sí: triangulares o redondeados, los globos que grafican la voz de la Máquina (2000) presentan texturas semejantes: a) al “collage” que compone la historia de la mujer que se suicida y alguno de los fondos sobre los que anda Junior (p. 35); y b) a los cuerpos hechos de signos gráficos de “La Isla” (fig. p. 82). Texturas que diseñan continuidades entre diferentes historias (¿la máquina cuenta las historias de la mujer, de Junior, de La Isla?), pero a su vez corroen o subvierten cualquier certeza sobre los sistemas orgánicos o jerárquicos que las articulen.



Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas. Desde su misión había llevado un registro de relatos. En esos años...

a) La Máquina en los archivos del Museo
(LCA, 2000:35)



Quando su mujer murió, él abandonó todo, a sus hijos, su título de abogado, y empezó a vivir sin nada, casi como un linchero por los caminos. Había descubierto la existencia de las máquinas...

b) La Máquina en los archivos de Russo
(LCA, 2000:82)

A su vez, el texto verbal –más cohesivo que en la novela–, al ser fragmentado por los cuadros, posibilita la proliferación de recorridos de lectura. El lector salta del texto verbal al cuadro y/o del cuadro al texto y no necesariamente baja/sube la

historias secretas del poder político y que la quieren desactivar. En el museo están las primeras versiones de la máquina y también las historias que la máquina ha creado, e incluso réplicas de objetos y situaciones que Junior ha conocido fuera del museo.

A través de Lucía, Fuyita, Julia, Ana, Ríos, Carola, Russo, Junior irá sabiendo que la máquina había sido construida por el ingeniero Russo –creador de autómatas– y el escritor Macedonio Fernández para inmortalizar a Elena, la mujer de Macedonio, a la que “rescatan” de la muerte al convertirla en mujer-máquina (una mujer amada y perdida desencadena la prehistoria, como en las novelas aludidas en el Cap. III): una máquina eterna que sobrevive a Macedonio y lo espera, loca de soledad, mientras cuenta las historias que Junior fue conociendo. No es seguro que Junior viaje a la isla (en la que Russo narra la prehistoria y le sugiere que ellos son una historia más de la máquina eterna) y, si viaja, no es seguro haya salido de la isla y haya vuelto al Museo que ha sido clausurado, tal vez se trate de un relato de la Máquina.

vista de cuadro en cuadro, puede seguir las secuencias de los cuadros y/o de los textos, retroceder/avanzar incluso de modos imprevisibles. El lector es estimulado a modificar, sobre la marcha, la dirección del recorrido de lectura como ocurre con los carteles callejeros o con la lectura hipertextual: una lectura anárquica y macedoniana.

Como la novela de la que deviene, pero también como la ópera, la historieta cumple el propósito del "Diario de un loco":

"Encontrar una forma perfecta que no tenga final, que solo lo anuncie... Un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a la otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, sin fin... Todo fluye y se encadena y nadie sabe cuál ha sido la última vez (que ha cruzado una puerta). / Se llama final a aquello que no se comprende." (Piglia, 1998:134)

4.2. Las postales de una ciudad de pesadilla

El paratexto sitúa de entrada al lector en la verticalidad de la ciudad y lo hace pasear por el detalle ampliado de sus edificios (páginas de guarda, 2000:2-3).

En el cuerpo textual de la historieta la ciudad vertical se *horizontaliza*: las tres primeras cuadrículas son planos de un barrio de Buenos Aires que proponen al lector inmediato una actividad de reconocimiento de orden pragmático:⁶⁶ la de observarlo en detalle como un extranjero antes de salir a caminar, seguir el dibujo de las calles en busca de nombres o recorrerlas con la punta del dedo, atraído por las flechas y círculos trazados por alguna mano que intentó orientarse dejando las marcas de un circuito o sentido posible. El texto verbal y el icónico inician sus derroteros inconexos, ya que no reenviarán el uno al otro hasta que el plano de la ciudad aparezca ubicado sobre un escritorio: o sea que el lector mira el plano y en seguida la serie de objetos que lo acompañan sin saber todavía que está mirando lo que ha sido mirado por el hombre del que habla el texto verbal; y lo hace sin saber

⁶⁶ Como se ha visto, Jakobson (1974) considera "destinatarios inmediatos" a los observadores de objetos artísticos que pertenecen al mismo grupo cultural de los artistas que los han producido.

aún que el dibujo del mapa lo ha puesto (a él, al lector) en el ángulo desde el que Junior lo hubo de observar. De ahí el extrañamiento frente ese mapa-jeroglífico que es el objeto de interés de Junior: subrepticamente el lector es puesto en situación de experimentar y hacerse competente de la visión del periodista investigador, incluso antes de conocerlo.



Ese cuadro-mapa de un sector de la ciudad compone el campo visual de la mirada de Junior y funda el lugar del lector que, desde ese momento, estará llamado a seguirlo con fruición (como en la ópera y en la novela;

aunque en la novela suele perderse de vista e incluso ser olvidado hasta su siguiente reaparición). Cuando esa mirada baje al bar (tal como lo ha hecho Junior) y vea a Renzi y a los otros (ver fig. izq.), sabrá que Junior no es un personaje más: Junior será identificado y diferenciado del resto por una flecha indicativa que lo señala como el tipo del que venía hablando el texto verbal y al que el lector deberá acompañar (a Junior, y no a Renzi -al que los otros personajes miran u oyen-: el inexacto doble de Piglia está para atraer y desviar la atención hacia Junior,⁶⁷ para articular ambas *ciudades ausentes* -1992 y 2000- y el universo de relatos del mismo autor. Tal vez -nadie lo sabe-, para incorporar a Renzi en el recuerdo de la Máquina).

De allí en más, el lector seguirá a Junior al Majetic, verá lo que oye y mira Junior (las microhistorias "La grabación", "La mujer"); con él entrará en el Museo y en el *Majestic* del Museo, conocerá a Fuyita, verá alguna versión de la máquina y la

⁶⁷ Renzi convoca genealógicamente a R. Arlt -periodista del diario *El Mundo*- y lo desvía hacia un Junior-Walsh, el periodista en riesgo -el que desaparece en la investigación-, el que trabaja en los bordes de la ficción y la no ficción. Y en su semejanza, convoca también a la figura del autor.

luz cegadora de la máquina "original";⁶⁸ se irá a descansar al cuarto de Junior, espíará su intimidad con Julia –en la ciudad vigilada de la historieta y bajo la vigilante mirada del lector– tal y como lo hacen las cámaras del circuito televisivo que controla la ciudad (cámaras que reproducen en las pantallas lo que ellas mismas ven y dejan ver).⁶⁹ Entrará al cuarto del protagonista de la primera historia creada por la máquina: Stephen Stevensen. Se encontrará con Ana, observará un film, viajará a un pueblo de provincia: a otro museo y a casa de Carola Lugo, que le mostrará en un mapa cómo llegar a la isla del Tigre en la que vive Russo⁷⁰ y le hará oír (ver) "La isla": el lector *ve* lo que Junior *oye* en la cinta grabada. Con él cruzará la frontera del tiempo que lo lleva al Tigre a conocer a Russo y a oír las historias de Macedonio y de la creación de la Máquina (en el relato "En la orilla" nadie puede saber si Junior efectivamente viajó, llegó y salió de esa isla, o no, para volver al Museo: "No hace falta que usted se vaya de la isla. Esta historia puede terminar aquí").⁷¹ Buenos Aires le abrirá las puertas cerradas del Museo en el que Junior se irá desrealizando como un fantasma sobre un fondo de neón o en el negativo de una película fotográfica Kodak (LCA, 2000:90). Entonces el lector no podrá saber a quién estuvo siguiendo: si a Junior o al fantasma-réplica de Junior; ni sabrá de qué materia está hecho. (En el Prólogo de Piglia a esta historieta, el fotógrafo de Flores usa una cámara Kodak para fotografiar los dibujos originales de Scafati: el último Junior de la historieta camina por esa película).

⁶⁸ En la novela, la ópera y la historieta, Junior pudo haberse encontrado con la Máquina en su primera entrada al Museo, sin embargo (como en las novelas de iniciación... como el *Parsival* de Wolfram von Eschembach), el héroe no estará preparado para conocer la Máquina de Macedonio hasta que no supere las pruebas y se haga competente para acercarse a ella.

⁶⁹ Como en la Buenos Aires del setenta y seis en más, en edificios públicos y militares; como en los escaparates de los noventa, con la irrupción de la tecnología importada.

⁷⁰ En la novela de 1992 (p. 121): "Tenemos todo registrado. El pasado vive." La historieta lo dirá una sola vez: no aquí, sino cuando Junior viaje a la isla del Tigre: "como si cruzara por fin una frontera que lo llevaba hacia el pasado". ("En la otra orilla", LCA, 2000: 79).

⁷¹ LCA, 2000: 87.



La ciudad ausente, 2000: 90-91

Escrita en un cuerpo mayor, la pregunta de la Máquina confunde a Junior con Russo y hace desaparecer el discurso verbal del narrador.⁷² La forma de enunciarla hace de la voz de *La que Enuncia* la única sobreviviente de una sociedad desaparecida: “¿Hay alguien ahí?” (*LCA*, 2000: 90).

En 2008, la novela concluye sin imagen final de la Máquina (solo perdura la imagen que el discurso verbal anticipa antes de que ella formule sus preguntas).⁷³ Las preguntas de la Máquina (“¿Es usted, Russo?”, “¿Hay alguien ahí?”) se reiteran y van ampliando el tamaño de la fuente que las imprime, como si el Junior que se desplaza en la película Kodak estuviese cada vez más cerca de ella. La novela gráfica (2008) retoma la indicación directiva del guion (2000): “JUNIOR

⁷² En la historia superficial que guía al lector, Russo es el pasado, el que ha creado la máquina, y Junior es el presente, el que la ha buscado y acaba de hallarla. Como en la novela, la voz de la Máquina cancela al narrador, aunque en *LCA* (2000) el dibujo sigue narrando mientras la Máquina pregunta, tal como se observó en la página del visitante frente a la Hembra-esfinge.

⁷³ “La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. (...) La máquina, quieta, parpadea con un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana.” (*LCA*, 2000: 89-90; 2008: 87-88.)

AVANZA HACIA LA MÁQUINA"; en 2000, en cambio, Scafati sigue narrando: desde el dibujo, la figura de la Máquina se impone como una Hembra-Esfinge. En un rincón, a contraluz, súbitamente empequeñecida, la silueta de Junior se asoma como el visitante de *Las Meninas*, estatutariamente denigrado a garabato de historieta, a mancha en el papel. Una silueta casi graciosa (tal como había aparecido en las escalinatas del museo, en la puerta de la casa-museo de Carola Lugo, en las calles de la ciudad): un muñequito de tinta, un fetiche de Holmes, un *visitante* contemporáneo de *Las Meninas* -en una "versión-sinécdoque", más cercana a la de Picasso que a la de Velázquez-.

Una puesta en abismo de todo el movimiento de transposición: no se trata solamente de cita o alusión, pues de la novela a la historieta se modifica parte del mundo de referencias que reenvían a la tradición de uno u otro género. En este caso, la historieta se inscribe en la serie pictórica *ilustre* o *aurática* que deviene, históricamente, del canon de la alta cultura: de Velázquez, Picasso, Joel-Peter Witkinn (los dos últimos han transpuesto *Las Meninas*, del primero); pero actualizados en clave de fetiche de historieta, con un sesgo caricaturesco, prodigando cruces de doble dirección entre cultura letrada y cultura masiva.

Se trata de un *visitante* que, como en *Las Meninas* de Velázquez, se asoma desde el umbral de una puerta, desde un lugar fronterizo por excelencia: en un punto de fuga entre un recinto y otro, aunque aquí ambos formen parte del Museo y de la misma página que los aloja. El visitante viene, como el de Velázquez, a mirar a la Narradora sherezadeana de todas las historias que figuran en la misma tela (a la Máquina) y tal vez también a los que lo miran (a los reyes del espectáculo: los lectores-espectadores) a sabiendas de que él -el Junior visitante- es nada más que un fantasma del campo visual del que lo mira y que es esa mirada la que lo instaure como personaje. Un visitante que, por la sola remisión a *Las Meninas*, podría estar tanto en la página-tela como en un espejo mirándose mirar (Junior, en el lugar del lector, se mira y se ve mirar desde el espejo del cuadro de Scafati.) De modo que Scafati construye su versión pensando en uno de los múltiples sentidos

urridos por la novela: en las réplicas que desdibujan la noción de lo real y debilitan la ilusión de las categorías de origen y final. El único testigo que puede ver todas los "planos" de aquel cuadro -a condición de que se deje incluir- es el que ocupa el lugar del visitante. Entonces, llegados a este punto, el lector -en tanto estrategia textual- es puesto en crisis:

a) por un lado, es el lector ingenuo (Eco, 1981) que se queda perplejo y decepcionado frente a una escena muda que frustra sus expectativas de resolución (y, por eso mismo, es estimulado a releer, a preguntarse por el sentido); y

b) por otro, el texto construye un lector cooperativo que ocupe el lugar diametralmente opuesto al del Junior-visitante y lo mire mirar a la Máquina. Junior y el lector, ambos se miran y se instauran cada uno como personaje del otro;

c) o bien el lector se ubica *con Junior*, en el marco de esa mínimo cuadrado-ventana que se abre al visitante, y queda atrapado en la telaraña como un personaje y en un lugar desde el que podría ver todas las réplicas que lo incluyen como una réplica más.⁷⁴

Por otro lado y a su vez, el desplazamiento de la mirada por los cuadros de la historieta hace de ella una galería gráfico-narrativa. *La ciudad ausente* (2000 y 2008) tiene la forma de un libro que ha plasmado una exposición de arte urbano guiada por textos narrativo-explicativos. El lector la recorre como un asistente observador, como un *voyeur* vigilante y vigilado. Las "postales de esa ciudad de pesadilla" se presentan como una galería de imágenes y textos que conforman una ciudad propia y ajena en la que -forzando lo indiscernible- "la enunciación" son las postales de la *ciudad-Scafati* y "lo enunciado" es asumido por el texto verbal.

Al cristalizarse en imágenes gráficas, la ciudad adquiere mayor presencia que en la novela y la ópera. Diseñada a página completa, cifrada en un mapa, atravesada por los pies de Junior, poblada de personajes *materialmente* disímiles, la ciudad de Buenos Aires es el *fondo* reconocible del lector inmediato: por un lado las

⁷⁴ Las alternativas (b y c) corresponden al "lector crítico": "El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes respecto al presente." (R. Piglia, *Crítica y ficción*, 1990:19).

calles ponen en escena cierta iconografía porteña (el "Hotel Majestic", el "Luna Park", el obelisco, la plaza San Martín, la Avenida Rivadavia...); por otro, un pueblo del interior, los límites difusos de los contornos u orillas del Delta y la lancha que lleva a Junior por un pasaje (o por una *literatura de pasaje*) a la otra isla, la de "En la orilla".⁷⁵

A medida que se internaba por el Paraná de la Palmas, Junior se sentía más seguro, como si cruzara por fin una frontera que llevaba hacia el pasado.

(LCA, 2000: 79. El énfasis no corresponde al original.)

Una Buenos Aires "extrañada" porque es y no es Buenos Aires. Los relatos desandan la temporalidad: como en la Buenos Aires de 1976-1982, la ciudad está vigilada: hay cámaras en las calles y en los espacios interiores, reflectores y luces encendidas a toda hora; la policía y el ejército requisan el interior del hotel y detienen a Julia, interrogan a Junior, amenazan e imponen explicaciones sobre los sucesos (había ocurrido la Guerra de Malvinas de 1982 –mito heroico del discurso oficial–: "¿Quién la ganó?", es la pregunta intimidatoria del policía a Junior). Circulan las versiones falsas, los *mitos* construidos por el Estado en función del control social y la detentación del poder.⁷⁶ Como la Buenos Aires de los noventa, los *nuevos mitos* del Estado: la informatización y el olvido –el olvido entendido

⁷⁵ "Relatos de pasaje" entre mundos o universos paralelos que cohabitan la realidad, así han sido llamados los relatos de J. Cortázar que pertenecen de la serie de la literatura fantástica rioplatense conformada por textos S. Ocampo, N. Lange, J. J. Bianco, Felisberto Hernández, A. Bioy Casares, J. L. Borges. En "La isla a mediodía" ese pasaje lleva a Marini a una isla de la que no vuelve. (Ver: Alicia Allievi y Patricia García. "Prólogo", en: R. Piglia y O. Tcherkaski [Dir.]: Cortázar, Julio: *Todos los fuegos el fuego*, 2001.)

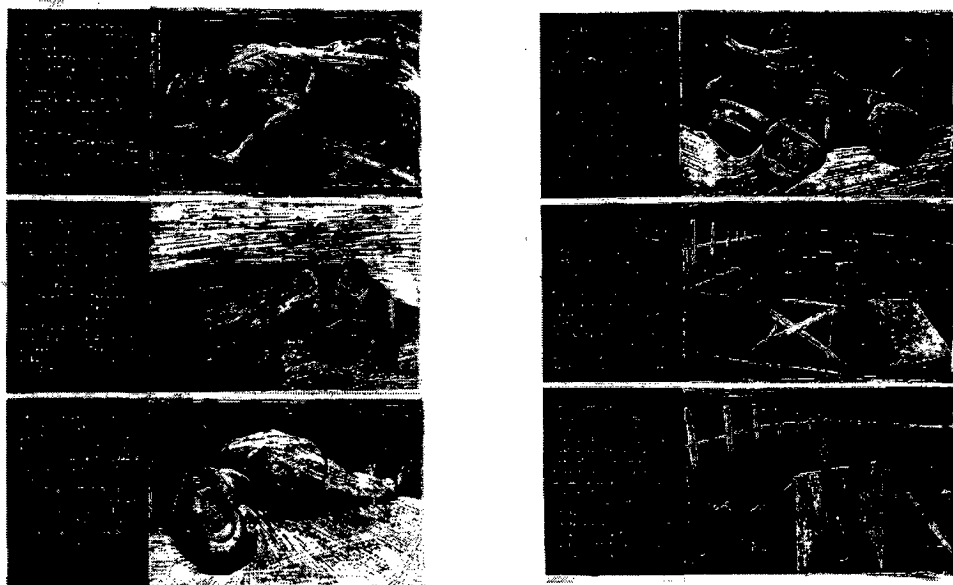
⁷⁶ "La legitimación del poder remite necesariamente a una historia ejemplar, a un principio, a un mito fundador. Esto se hace evidente cuando estalla una guerra (...) inevitablemente se vuelve a un mito fundador. / El uso político de la mentira nos lleva al otro tema del que había partido: el discurso falso. En la intersección de ambos está el mito (...)" (Carlo Ginzburg, 2000: 82-83.)

Respecto de la novela y la historieta, R. Piglia ha aludido a estas "maquinaciones" del Estado en varias publicaciones: "En lo social se produciría una suerte de disputa secreta entre el Estado [militar y paranoico] y la novela por imponer un mundo imaginario, por hacer valer cierto tipo de relatos, de narraciones, de modelos hipotéticos." Guillermo Saavedra (1993) hace una síntesis eficaz de esta teoría, refiriéndola a la novela LCA: "Lo que se plantea abiertamente (...) es que la única forma de enfrentar los relatos que el Estado quiere imponer es construyendo otros".

Complot vs. resistencia o contracomplot. Estado vs. contraestado o contrarealidad. La novela-historieta encarna la resistencia, el contracomplot al plasmar la memoria y narrativizar la ausencia (una máquina que narra la ciudad ausente).

como narcótico-. La imposición de historias falsas, destinadas a fundar una memoria "oficial".

"Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Con Macedonio tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado". ("En la orilla", LCA, 2000: 80.)



"La grabación", LCA, 2000: 30-31

Una ciudad narrada (actualizada en cada narración) que da cuenta de los efectos persistentes de ambas décadas: historias cruzadas por la violencia y la desaparición, como "La grabación", en la que los dibujos se tornan siniestros: sobre el fondo negro, los cuerpos maniatados, amordazados, esqueléticos, *goyeanos*, *esgrafiados*.⁷⁷

⁷⁷ "Se trata de una técnica muy antigua que se llama esgrafiado" -explica Scafati- "se pinta abajo el papel y después lo raspás". (Scafati, en Vinelli 2010b, entrevista citada.) La técnica utilizada en producción es indicialmente lacerante (grafía, grafio, garfio). El adjetivo "goyeanos" alude a la serie de grabados de Goya, "Los desastres de la Guerra", a la que reenvían las imágenes de Scafati en "La grabación". Y, en la alusión walshiana, esos grabados ilustraron la primera tapa y la más conocida de *Operación masacre*.

Una ciudad que es y no es la que el lector inmediato reconoce,⁷⁸ y en la que *lo ausente* es una interpretación estimulada materialmente por una serie de indicios gráficos más que verbales que indican que nada es lo que parece ser; lo que parece estar: está y no está. La temporalidad, como en la novela y en la ópera, presenta “una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (Borges, 1944: 123-123. Ver Cap. II de esta tesis), que incluye temporalidades históricas (1956, por ejemplo) y simbólicas: como la que retoma la *profecía cumplida* de J. Joyce acerca de que su *Finnegans* tendrá ocupados a los críticos durante trescientos años (R. Ellmann, 1959).⁷⁹

Una Buenos Aires atravesada por un pasado y un futuro de opresión, reconocible y desconocida, en la que las situaciones y los objetos se desplazan, se duplican, se ausentan y los personajes son tratados como objetos de estudio de una civilización desaparecida. Así se observa en una serie de indicios gráficos:

a) En los desplazamientos y asincronías entre el discurso verbal y el gráfico (el discurso verbal describe un detalle que aparece graficado en otro relato).

b) En la iconografía clasificatoria del museo: las flechas catalogan (enumeran, identifican) las partes de los objetos como operando una disección, indiferentes a la lógica que opone el “adentro” al “afuera” del Museo: los dedos de la mujer del Majetic; las partes de los cuerpos de Junior y Julia; los objetos del cuarto de Stevensen, todos ellos “etiquetados” del mismo modo que los objetos de vitrina del Museo (las partes de un esqueleto, la maqueta de Troilo). Los límites del *afuera* o el *adentro* del Museo quedan desdibujados: todo se torna objeto de control, de exposición y de estudio. A su vez los objetos del Museo atraviesan, en ocasiones, el límite del cristal de la caja que los encierra o bien invierten la relación sujeto-objeto (¿Junior mira al autómata o el autómata mira la cabeza negra y monstruosa de Junior?). El *perramus* de Junior cobra la forma de un pájaro en posición simétrica

⁷⁸ “La ciudad es una máquina de recordar (...). Trabajé, en este caso sí deliberadamente, con lugares muy precisos y reconocibles de Buenos Aires, para intentar construir algo que era lo contrario del realismo; una suerte de irrealidad, de ausencia, que se manifiesta justamente por aquello que sí está presente.” (R. Piglia, en: Guillermo Saavedra, 1993: 103.)

⁷⁹ El *Finnegans Wake* de “La isla” tiene más de trescientos años (LCA, 2000: 72).

respecto de uno de los animales expuestos en el Museo (¿es, él mismo, un objeto de museo?).

c) En el collage y montaje de "materiales": si bien cada historia está unificada por un estilo gráfico diferente respecto de otra (las *aguadas* identifican las historias-recuerdo; el *esgrafiado* define el relato más tenebroso: "La grabación"; el *collage*, la historia "La mujer"),⁸⁰ el desarrollo de toda la historia (o de todas las historias reunidas por el recorrido de Junior) mezcla estilos, formas y materiales. Producidos manualmente, los dibujos de la ciudad, sus personajes y objetos observan una mixtura de materiales y técnicas divergentes: collage, fotomontaje, fotografías deformadas con técnicas de computación (en ocasiones, la imagen de Junior combina dibujo y fotomontaje). La textura "punteada" o virtual de la historia "La mujer" es también la textura del globo-triangular que *habla* desde la boca de la "máquina de traducir" (LCA, 2000: 49) y es también la textura del grabador en el que Junior oye la cinta de "La grabación", la del tapizado del taxi que toma para ir al Museo, la de una pared del Museo o del hotel de Tres sargentos. Realidades de diversa consistencia material que se "colonizan" y contaminan entre sí.

d) En las duplicaciones o las imágenes múltiples: visto a través del filo translúcido de una vitrina, Junior se escinde; el lápiz traza líneas triples o varios rostros semisuperpuestos para un mismo Junior; o bien su rostro se duplica en la imagen del espejo de dos lunas, en la luna de la lupa, en las pantallas de los circuitos cerrados de TV, en la luz de una proyección que mostrará los fantasmas de Russo y de Macedonio. (¿Hay un Junior "real"?) El texto verbal lo explica en la

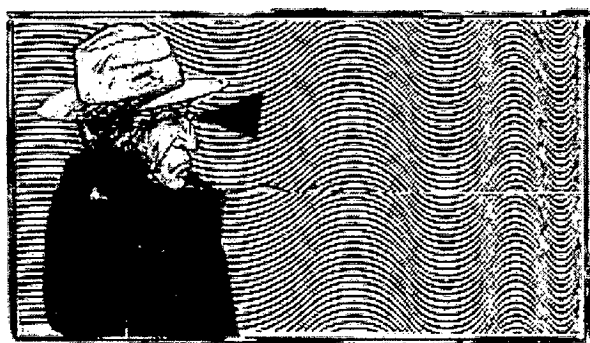
⁸⁰ En este aspecto el dibujo se hace cargo de los diferentes "tonos" narrativos: "En este libro [LCA, 1992] (...) necesitaba disponer de más tonos y registros narrativos (...) Porque cada vez que empezaba uno de los relatos de la máquina, tenía que descubrir el ritmo a partir del cual podía escribirlo. No me podía asentar en un tono; si bien había un estilo básico que mantuve a lo largo de todo el texto, tenía que encontrar las variaciones parciales que pudieran hacer funcionar cada uno de esos temas [de esas historias]" (R. Piglia, en G. Saavedra, 1993). En este sentido, el collage viene, en "Una mujer", a cifrar esa suerte de "cita" descontextualizada que es el texto devenido de un argumento de Chéjov.

voz de Russo, tal como en la novela: un personaje del pasado, actualizado en “En la orilla”:

Ella produce historias indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, esas son réplicas. Esta conversación, por ejemplo. (...)

Para desactivarla tendrían que destruir el mundo, anular esta conversación y la conversación que sostienen quienes quieren destruirla. (LCA, 2000: 86)

La narración dibujada materializa y traslada a toda la historieta la convicción de Russo: la ciudad es una creación de la máquina, su narración. Pero si el Junior narrado por el discurso verbal no hace explícito el hecho de que él haya comprendido la afirmación de Russo (“Esta conversación, por ejemplo”), el Junior de Scafati parece haberla entendido muy bien: ya no se desplaza sobre la ciudad como tal, sino que camina desrealizado hacia el Museo sobre un fondo de idéntica textura a la del rostro de una posible réplica de la Mujer-máquina hecha de luces de neón:



LCA, 2000: 90 y 2008: 88



LCA, 2000: 88 y 2008: 86

Junior se dirige hacia la puerta iluminada que no había atravesado en su primera visita al Museo. Por fin, el último Junior de la historieta (2000) es tomado por una viñeta de dos cuadros (más bien tres) que diseña su silueta en negativo: el “juego de equívocos” -lo llamaría Foucault- se logra a través de ese dibujo que, por un lado, subvierte con eficacia la lógica del argumento central del texto verbal de la

historieta y, por otro, escenifica las explicaciones de Russo (para desactivar a la máquina habría que cancelar la conversación de los que quieren destruirla).

Tal como la novela –pero a través de otro recurso ligado al *toma y daca* entre historieta, fotografía, tradición pictórica y cine–, la viñeta sugiere que la pesquisa de Junior es un relato más de la Máquina (¿No hay nadie ahí sino el fantasma de una historia de la Máquina proyectada en un negativo?). La estrategia textual no le hace lugar al lector de Bioy Casares que ve, a través de los ojos del fugitivo de *La invención de Morel*, el modo en que éste descubre el experimento y se incluye en la máquina-asesina que promete proyectar el futuro que ha elegido al lado de Faustine: en *LCA*, el lector desprevenido es, también él, hipotéticamente, un relato-fantasma.⁸¹

El tercer “cuadro” de la viñeta se entromete e integra la página siguiente:⁸² casi en el pliegue de la página, el umbral de una puerta recorta la figura de Junior a contraluz (el rectángulo luminoso hace a su vez de puerta y de tercer ‘cuadrillo’). Junior, como el *visitante* de Velázquez (Foucault, 1966), *irrumpe* en el territorio de la Máquina que a su vez lo advierte, lo reconoce, lo confunde, lo interpela. Junior parece ser la irrupción del discurrir de una Máquina que se autointerpela. El desenlace es la pura interpelación de la Máquina-Esfinge: nadie responde a su pregunta, como si nada hubiera comenzado aún.

A su vez, la irrupción del *Junior-visitante* incita la acción de preguntar de la Máquina-Esfinge. La primera pregunta es una interpelación que aspira a confirmar un supuesto (“¿Es usted, Russo?”) y da cuenta de la confusión de una Máquina que espera a los no llegan y que parece tan desorientada como el mismo Junior o el lector; la segunda, más que enigmática, es desoladora (“¿Hay alguien ahí?”) y está

⁸¹ Se trata de dar *otra vuelta de tuerca* a *La invención de Morel* de Bioy: como si la llegada del protagonista a la isla, el descubrimiento de Faustine y de la cámara-asesina y su inclusión fueran, todos, una película que la cámara hubiera estado proyectando desde la primera página de aquella novela. (El tiempo ha pasado y *LCA* no precisa ajustar el verosímil de la ciencia ficción que demora a Bioy en la justificación técnica de su máquina ni en que esa proyección sea efectivamente un film.)

⁸² Esta última página de la historieta desaparece en la reedición de 2008, que extiende a una doble página el andar de Junior inmerso en el negativo de la viñeta.

ligada a la tradición de la literatura y del cine de ciencia ficción o de terror, pero también a los momentos críticos de la experiencia, a la catástrofe, al desasosiego. A diferencia de la novela y de la ópera –a las que continúa un monólogo/aria de la Máquina–, el guión de la historieta prevé ese corte abrupto otorgándole a la desolación de esa pregunta una posición final y dominante.⁸³

Pese a la imagen-Esfinge que adquiere la Máquina, su pregunta (“¿Hay alguien ahí?”) no tiene la forma del acertijo propio del enigma (Steimberg, 2005): más bien cierra la historieta y abre el imaginario del lector. Al no obtener respuesta, puede estar dirigida tanto al que se acerca –a Junior– como al lector (el tamaño de fuente se ha ampliado, ha silenciado al narrador).

La historieta, como “lectura” de la novela, está cruzada por *detalles gráficos* que reenvían unos a los otros y constituyen una red discontinua de indicios que se filtran en la historia de la investigación socavando su propia afición por el policial y por la explicación fantástica, e inaugurando una lectura en red, dislocada, sobreimpresa respecto de todo lo leído y visto. Detalles que perturban la mirada desatenta, que reenvían a las tradiciones de lo fantástico, la ciencia ficción y el policial y, a su vez, se proponen como una pista seriada de huellas a ser perseguidas por un lector-investigador especulativo que ponga en sospecha toda la trama e inaugure otros recorridos estimulados, también, por Russo y por la pregunta final de la Máquina.

En la medida en que esa segunda lectura no sea relevada o experimentada por el lector, este queda perplejo, desencantado, frustrado por una historieta que traiciona el *horizonte de expectativas* que el texto ha propiciado en demasía (Amar Sanchez, 2000).

En esta poética, la “forma perfecta” (tradicionalmente entendida como unidad, acabamiento, posibilidad de cierre, etc.) es una aporía: el sentido no cierra, no

⁸³ Mientras que respecto de la remisión al cuadro de Velázquez de la última imagen y de la imagen de la Máquina, el guion de De Santis (2000 circa) no había formulado instrucción alguna al dibujante.

termina, pero genera nuevos movimientos y aperturas: "Se llama final a aquello que no se comprende. ¿Por qué no sigue?"⁸⁴

La mirada atenta sobre las páginas de esta novela gráfica parece proponer que "la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe, todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre los parques y las calles, deslumbrado por una presencia siempre distante":⁸⁵ un deambular propio del Junior de Scafati.

Conclusiones

En cada transposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra transpuesta; y esa resignificación recorre generalmente alguno de los dos caminos que son también los habituales de la crítica. La mirada sobre el texto fuente de cada una de las transposiciones de obras literarias que vemos (...) en la historieta, suele oscilar entre el privilegio del tema, con su carga de motivos asentados prioritariamente en el relato, por un lado, y el del resto de sus rasgos retóricos, con sus huellas de estilo individual y de época, por otro. (O. Steimberg, 2005: 98).

En el caso de *La ciudad ausente* (2000 y 2008) no es posible discernir si se ha privilegiado el tema o sus rasgos de estilo, ya que los temas, la estructura, los procedimientos y su estética de época están estrechamente ligados entre sí: materiales y procedimientos portan significación. Al cristalizarse en imágenes gráficas, es la ciudad la que *parece* adquirir mayor presencia respecto de la novela y la ópera; pues en relación con la novela de la que proviene, la historieta privilegia su condición de literatura urbana y el andar "benjamineano" de este Junior, que se abre paso a través de la espesura de una ciudad hecha de grafos. Junior deambula buscando pistas en el interior de una red de micronarraciones que provienen de una Máquina-acontecimiento. Máquina-acontecimiento en el sentido de que las historias narradas por la Máquina acumulan tanta experiencia que se ponen en

⁸⁴ Piglia, R. "Diario de un loco", 1998, ob. cit.

⁸⁵ R. Piglia, *EUL*, 2005: 13. (Párrafo del epígrafe del Cap. II de este trabajo de tesis.)

acto mientras son narradas, pero también se desrealizan: las imágenes construyen y *desrealizan* la ciudad a un mismo tiempo.

Los objetos gráficos que pueblan la ciudad de la historieta entrecruzan sus texturas reenviando unos a los otros y conforman una red discontinua de indicios que se infiltran en la historia de la investigación desdibujando las certezas: qué es ciudad, qué es relato, qué es fantasma del espejo o de la memoria. Realidades de diversa consistencia material que se “colonizan” y contaminan entre sí. De ese modo socavan las certezas de la investigación policial y también la posibilidad de la explicación fantástica.

En una primera lectura, esta novela gráfica parece haber intensificado los ejes temáticos que la historieta ha frecuentado históricamente: el policial y la *fantaciencia-ficción*, ya que es una historia de investigadores y de máquinas (y nadie podría negarlo). Ambas líneas son dominantes en la superficie textual. Pero así como mantiene en tensión su resolución como novela gráfica respecto de la novela ilustrada (y aunque se decida por la primera, según consideramos en el primer punto de este capítulo): así también tensa su afición por ambos géneros temáticos. De modo que, por un lado, *La ciudad ausente* (2000 y 2008) estimula las expectativas de resolución propias de los géneros populares y masivos (del policial y la fantaciencia-ficción) y a su vez decepciona o frustra esas expectativas distanciándose de ambos modelos a través de los recursos mencionados y de un desenlace que socava toda certeza.⁸⁶ Incluso, los elementos de la estética del *policial negro* se acercan más a lo que Piglia ha definido como *ficción paranoica*: una sinécdoque criminal de orden político;⁸⁷ una ciudad panóptica –que sustrae la memoria para imponer mitos explicativos y uniformes– acechada por la literatura

⁸⁶ La estrategia se corresponde con la tendencia posvanguardista de la literatura culta que trabaja con fórmulas populares instaurando una relación sin jerarquías con los materiales de la cultura de masas. (Ver: A. M. Amar Sánchez, 2000).

⁸⁷ Cuando una historia narra el “mapa del infierno” de los setenta, o el sistema de vigilancia y persecución que sufren Ana y Junior, estos se vuelven tan actuales como la amenaza de desconexión de la memoria de la Máquina, que con la forma de constantes advertencias persiguen o acompañan a Junior.

entendida como máquina narrativa, como lugar de resistencia y subversión de la narratividad social, como lugar de restitución e invención de la memoria social, pero también de resistencia amorosa y privada (si hay algo que pueda calificarse de “primero” en el origen de la Máquina y su tragedia es la historia de amor y resistencia a la pérdida amorosa).

Por otro lado, también el eje de lo *fantástico* y la *ciencia ficción* (mundos duplicados, anacronías espaciotemporales, máquinas *cyber*, islas bioceanas que se corporizan en los dibujos) se resuelve –como “la isla” de Scafati– en cuerpo gráfico del lenguaje, en afición bilingüe, políglota, poligráfica.⁸⁸ Este eje también se abre a partir de la historia amorosa, ya que la Máquina es el “recuerdo de Elena” en su imposibilidad de olvidar a Macedonio: la novela gráfica es el no olvido de amor y la exasperación por ser expresado a través de la palabra hablada (“sólo las voces sirven para amar”). En este aspecto las figuras-grafos condensan una teoría lingüística: el lenguaje conforma los objetos; todo un salto cualitativo por abstracción respecto de las explicaciones que expone Russo en las secuencias verbales. A su vez, esa construcción sentimental de la Máquina de Macedonio (que cifra la nostalgia por el objeto perdido) constituye un pathos trágico: el “sentimiento de lo trágico” (según T. Groensteen, en Barbieri 2005: 19) “es una de las emociones más nuevas que haya buscado expresar la historieta, dedicada tradicionalmente casi con exclusividad a los géneros de lo cómico y de lo épico”.⁸⁹

A diferencia de la novela y de la ópera –a las que continúa un monólogo-aria de la Máquina–, el guion de la historieta prevé el corte abrupto de la pregunta final

⁸⁸ Actualmente algunas corrientes lingüísticas sostienen que se puede considerar *políglota* al que maneja con competencia la variación entre registros y lectos de una misma lengua; en oposición, sería considerado *bilingüe* aquel que maneja dos o más lenguas diferentes. (M. E. Contursi, 2007.) *Poligrafía*: adaptación del concepto de “polifonía” de M. Bajtin a la enunciación escrita colectiva (Mainguenu y Charaudeau [2002], 2005).

⁸⁹ Traducción *ad hoc*. En el mismo artículo (“Orrore del vuoto: il sentimento del tragico dell’esistenza nel fumetto”), Groensteen define lo trágico en la historieta (aunque da cuenta de sus diferencias en las diversas culturas) como “aquello que depende de la infelicidad esencial de la condición humana: el personaje piensa que la felicidad propia no puede ser resuelta, y el lector lee con la convicción de que la infelicidad del personaje es también de él. (Groensteen, en Barbieri 2005.)

("¿Hay alguien ahí?) otorgándole a la desolación de esa pregunta una posición final y dominante.⁹⁰ A su vez, la pregunta no aparece en un globo interno a los cuadros (con lo que hubiera quedado como la voz de un personaje en el interior de una ficción que alguien narra), sino que la historieta la coloca al pie de un cuadro: la pregunta no es solamente "la voz" de la Máquina, sino que esa voz está colocada en el lugar que ocupaba la didascalia del narrador, de modo que lo sustituye y desplaza al mismo tiempo. Ese desplazamiento sugiere también que la narradora era ella, la que narraba a Junior y se narraba a sí misma con la voz de otro.

A su vez, y paradójicamente, en aquella pregunta está la percepción de la irrupción del otro en cuanto otro; es decir, la pregunta aspira a comprender si *La voz de la que enuncia* -la Máquina- es todo psiquismo y no hay lugar para la exterioridad, o si lo exterior limita algo susceptible de experimentarse como propio (Bürger, 1998.)

Esta transposición de la novela a novela gráfica da cuenta de la versatilidad del género "historieta" para subsumir la novela de origen y diseñar el mismo tipo de efectos de sentido que produce la novela original. Con Marcio Seligmann es posible afirmar que la historieta es un género que propicia la transposición:⁹¹ su materialidad radicaliza la vocación resistente de la novela en cuanto espacio *mnémico* que tiende a inscribirse en el imaginario del lector.⁹² La mixtura de palabras e imágenes del pasado y del presente, de carácter individual y social, hacen que la materialidad de la historieta preste su cuerpo gráfico a la memoria de la máquina.

⁹⁰ Igualmente, una pregunta no respondida es condenada a permanecer en su condición de monólogo.

⁹¹ Marcio Seligmann afirma, respecto de A. Spiegelman, que el *cartoon* y las cuadrículas de la historieta tienen una fuerza comparable a la de los medios tradicionalmente vistos como más nobles, como la literatura y el cine." (M. Seligmann, 2004-2005, art. cit.) Lo mismo puede afirmarse de *La ciudad ausente* (2000 y 2008).

⁹² En el inicio del capítulo hicimos mención a que la distribución de los dibujos que propone la historieta recupera la tradición mnémica de narrar la historia a partir de su descomposición en cuadros e imágenes a ser distribuidas en compartimentos de un predio imaginario (Seligmann, 2005).

FUENTES (Citadas también en la Introducción y en la Bibliografía final)

- PIGLIA, R.; L. SCAFATI y P. DE SANTIS. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Buenos Aires, Temas, 2000.
_____. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Barcelona, Libros del zorro rojo, 2008.
DE SANTIS, Pablo (2000 *circa*): *La ciudad ausente*, guión de la historieta, texto inédito (facilitado por el autor).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
_____. *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
AUSTER, Paul. *Ciudad de cristal*. Novela gráfica, 2006.
BARBIERI, Daniel. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993.
_____. (Coord.) *La línea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi, 2005.
BRANCATO, Sergio: "La malinconia della voce fuori campo", en Barbieri (coord.), 2005, ob. cit., pp. 84-85.
BÜRGER, C. y P. BÜRGER (1998): *La desaparición del sujeto*. Madrid, Akal, 2001.
CAMPBELL, manifiesto y manifiestos post-Campbell, en línea. Disponibles:
<http://www.entrecomics.com/?p=56110> y <http://manifestong.tumblr.com/> (Consultados 30/12/2010).
DE SANTIS, Pablo. "Un ejercicio melancólico", 2006, inédito (facilitado por el autor).
_____. "Literatura dibujada", *Todavía*, Fundación OSDE, diciembre de 2002. Disponible en:
http://www.revistatodavia.com.ar/notas3/nota_desantis/frame_desantis4.htm (Consultado 08/08/06)
_____. *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Piados, 1998.
ECO, Umberto (2005) "Introduzione al convegno 'La línea inquieta'", en BARBIERI, Daniel (Coord.), 2005, ob. cit.
_____. (1964) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen-Tusquets, 2001.
FEZZA, Gino: "Passare attraverso. Figurare, impaginare, econizzare", en: Barbieri, 2005, ob. cit.
FOUCAULT, Michel (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1999.
_____. (1966): "Las Meninas", en *Las palabras y las cosas*, México, siglo veintiuno, 1986.
GARCÍA, Facundo: "Héctor fue un hombre que necesitaba creer en la vida", *Página 12*, 15/07/2007.
GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2009.
GINZBURG, Carlo (2000): *Nenhuma ilha é uma ilha*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2004.
_____. (1998) "Mito. Distancia y mentira", en: *Ojazos de Madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península, 2000.
GROENSTEEN, Thierry: "Orrore del vuoto: il sentimento del tragico dell'esistenza nel fumetto", en Barbieri, 2005, ob. cit.

- LICEAGA, Mariana. "La edad adulta del cómic", *ADN Cultura, La Nación*, 01/07/2011.
- MARINELLI, Diego. "La segunda vida de un clásico", *Revista Ñ*, 17/06/2011.
- MASOTTA, Oscar (1969): *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Piadós, 1982.
- ____ (ed.) *La historieta mundial, 1ª Bienal Mundial de la Historieta*, Buenos Aires, Inst. Di Tella y Escuela Panamericana de arte, 1968.
- ____ *El "pop art"*. Editorial Columba, Buenos Aires 1967.
- NANCY, Jean-Luc (2003) *La representación prohibida*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006.
- OYARZUN, Pablo: "Introducción" a W. BENJAMIN (1954 p. m.): *El Narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- PIGLIA, R. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Urraca, 1993.
- ____ *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- ____ "Diario de un loco", *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1998.
- ____ "La ficción paranoica". *Clarín*, 10/10/1991, p. 4-5.
- ____ *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- PIGLIA, R. y O. TCHERKASKI [Dir.]: Cortázar, Julio: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Colección La Biblioteca Argentina, Clarín, Serie Clásicos, 2001.
- RIVERA, Jorge B, *Panorama de la historieta en la Argentina*, Editorial Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1992.
- ROMERO, Alicia y Marcelo GIMÉNEZ: "El libro y las prácticas estéticas en tiempos modernos", *Páginas de la Guarda*, Nº 5, otoño 2008:102-113.
- SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- SAN JOSÉ, E. "Del relato al retablo, o las tramas posmodernas de la novela gráfica". Disponible: <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo13diciembre.html> (Consultado: 30/08/2010.)
- SASTURAIN, Juan. *Buscados vivos*, Buenos Aires, Astralib, 2004: 280.
- SCAFATI, Luis. En: Mesa redonda: "Piglia en imágenes: cine y cómics" (video de 84'), Madrid, Casa de América, URL: <http://www.casamerica.es/es/casa-de-america-madrid/agenda/literatura/semana-de-autor-dedicada-a-ricardo-piglia/piglia-en-imagenes-cine-y-comics/presentacion-piglia-en-imagenes-cine-y-comics-en-casa-de-america-15-04-08> (Consultado: 12/06/2008.)
- SELIGMANN-SILVA, Márcio: "As janelas da história", *Viver em dia*, outubro 2005, p. 12-15.
- ____ "Arte do desastre", *Revista 18*, Centro da Cultura Judaica, Sec. Letras e Artes, dezembro 2004 - fevereiro 2005.
- SFAR, Joann. *Piano*, L'Association, Francia, 2003: 133. (Citado de T. Groensteen, en Babieri, 2005, ob. cit.)
- S/firma. "Versiones de una obra maestra"; "La magia de un dibujo inocente"; "Piglia en versión comic", en: *La voz del interior*, Cultura, Córdoba (Arg.), 02/01/2001.
- SPIEGELMAN, Art [2003] "Retrato de un detective de ojos cristalinos", Introducción a: Paul Auster, 2006, ob. cit.
- STEIMBERG, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 2005.

- ____ "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa", en Jitrik, N. (Dir. colección) / Drucaroff, E. (Dir. vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11. "La narración gana la partida", Buenos Aires, Emecé, 2000: 433-548.
- ____ *Leyendo historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- TRAVERSA, Oscar: "Umberto Eco, ¿cultura de masas?", en: *Los libros*, Nº 10, agosto 1970: 3-4.
- TRILLO, Carlos y Guillermo SACCOMANO. *Historia de la historieta argentina*. Ediciones Record, 1980.
- VAZQUEZ, Laura: "Recorridos editoriales: lectores, autores y revistas. La historieta en Argentina", en: *Revista Mexicana de Comunicación (RMC)*, Nº 87, junio-julio 2004. Disponible: <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc86/historieta.html>
- VERÓN, E. (1988) "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación". *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- VINELLI, Elena (2010a). "Arrojada sobre nuestros ojos: la palabra escrita como objeto gráfico", *Revista Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Año VII, Número 13, V4, pp.3-33, ISSN 1668-5024, Disponible: cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1368, URL de la revista: cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3
- ____ (2010b): "La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis [2006]", *Revista Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Año VII, Número 13, V4, pp.35-42, ISSN 1668-5024, Disponible: cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1368, URL de la revista: cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3
- VOLEK (Ed.) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtin*. Vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1992.

CONCLUSIONES FINALES

Porque aquello que retorna igual no es nunca lo mismo.

Franco Rella (2004: 37)

El Todo es igual y el Todo retorna sólo se pueden decir allí donde se alcanza la última extremidad de la diferencia.

Gilles Deleuze ([1968] 2006: 446)

En la Introducción a la tesis, habíamos afirmado que la novela hace una puesta en escena de una teoría de la transposición, ya que las historias que la Mujer-máquina narra (las propias y las ajenas, que provienen del cuerpo social y de diferentes tradiciones escritas, orales y documentales)¹ circulan varias veces mediatizadas por el mundo posible de la novela,² y se abren y actualizan ensamblando otros mundos que se diversifican y parecen no tener principio ni fin.

Partimos de la hipótesis de que esa "puesta en escena" en la que las historias migran en el interior de ese mundo plural predispone y estimula el proceso de transposición, algo que el mismo corpus parecía proponer desde el momento en que la ópera (1995) y la historieta (2000) se postulaban -en su expresión paratextual- como versiones de *La ciudad ausente* (1992), novela que ha sido leída como una máquina de traducir y transformar relatos.³ A partir de esa idea formulamos la categoría de *relato migrante* para designar, metafóricamente, el desplazamiento y pasaje de los relatos de un lugar a otro (a la ópera y la historieta) del que emergen y en el que se recomponen "casi las mismas" figuras y entidades discursivas, casi sus mismos modos de articulación en el fluir del relato narrado

¹ El fenómeno de la transposición, habíamos visto, se expresa y condensa -tanto en la novela como en la historieta- en el episodio de la traducción errada (entendida como lectura y diferencia) y producción del relato "Stephen Stevensen" a partir de "William Wilson" de Poe. En términos teóricos, ese pasaje, que traduce un texto de efecto estético a otro, supone un grado de transformación máxima. Para el caso, nos hemos referido en el Cap. II a los conceptos de "traducción molar" (con diversos grados de "equivalencia imperfecta", O. Calabrese, 2000) y de "rifacimento" (U. Eco, 1999). Sirvan para el caso, también, las apreciaciones de A. Culioli (2010: 211 y 221): "La comprensión es, en la comunicación, un caso particular de malentendido" y "[en el discurso estético así como] en la poesía tenemos una significación cuya clave no se conoce."

² Como se dijo en el cap. I, la agonista de la novela (y la novela) es un artefacto de audición, lectura y apropiación (traducción y reformulación) de historias que transpone y disemina a través de diversos soportes y materias: cintas de teletipo, grabaciones, impresiones gráficas e incluso historias actualizadas en mundos posibles susceptibles de ser transitados o experimentados.

³ Entendida, la novela, como texto fuente del recorte del flujo narrativo realizado al momento de elección del corpus.

(verbal, lírica y visualmente), y *casi* el mismo tipo de configuración topológica de los mundos fictivos que entrañan, en todos los casos, una tensión conflictiva y paradójica entre lo finito y lo infinito, entre lo presente y lo ausente, entre lo narrado y lo experimentado; tensión latente e irresuelta que se traduce en el vértigo del lector/observador de un modo comparable al de los dibujos recursivos de Escher.⁴ Cuando decimos “*casi* la misma/los mismos...”, aludimos tanto al “*quasi* la stessa cosa” de U. Eco (2003),⁵ cuanto al alto grado de equivalencia que guardan entre sí las figuras propuestas en los diferentes textos (novela/ópera y novela/historieta), siempre respecto del momento de reconocimiento. Con la última aclaración, nos referimos la paradoja de lo que *retorna* “igual” sin ser jamás lo mismo, hecho que –en términos de Franco Rella (2004)– se relaciona con las contradicciones que habitan nuestra cultura y nuestra historia, y que las expresiones artísticas develan haciéndolas aflorar en sus relatos-metáfora: de allí que en el recorrido de esta tesis hayamos hecho hincapié en la *figura del doble* (figura ejemplar que Rella retoma de Freud) o más bien en la *doble duplicidad* como figura inicial y primera versión de los relatos de la Máquina de LCA (que produce el relato “Stephen Stevensen” a partir de “William Wilson”).⁶ Se trata de una

⁴ Hofstadter hace una distinción entre dos clases de figuras: “las figuras que se trazan *cursivamente*, y las *recursivas*. Una figura *cursiva* es aquella cuyo campo aparece tan sólo como subproducto del acto de dibujar. Una figura *recursiva*, en cambio, es aquella cuyo campo puede ser visto, por derecho propio, como una figura. (...) El ‘re’ de ‘recursivo’ expresa el hecho de que tanto el primer plano como el plano posterior, o fondo, son trazables en forma cursiva: la figura es ‘doblemente cursiva’.” (D. R. Hofstadter, 1982: 80). Estas figuras recursivas producen –sostiene Hofstadter– el vértigo del observador. Vale aquí hacer mención a que Scafati en la historieta evoca o construye el mismo tipo de efecto sin acudir a la precisión de las figuras recursivas de Escher (que ha construido una parábola pictórica del Teorema de Incompletitud de Gödel): la ruptura y reversión de la dinámica primer plano/plano posterior (figura/fondo) es *aludida* en los dibujos de LCA (2000 y 2008); no hay más que aludir metonímicamente a las figuras recursivas para que el mismo lector las construya y se abisma en ellas (v. Cap. IV.) Asimismo, como afirma Estrade (2006) no se trata de figuras recursivas simples (un mundo encajado dentro de otro), sino de procedimientos de recursividad más complejos (una combinatoria de Bucles Extraños) que hacen que una “misma” entidad aparezca en diferentes niveles de la narración y en diferentes narraciones a un mismo tiempo (por ejemplo, el S. Stevensen creado por la Máquina, parece estar dentro y fuera del Museo o bien Junior se abisma y adentra en su mundo al momento de la lectura de la cinta que lo narra), siempre con un grado imprevisible de variación. Mundos-niveles que quiebran sus jerarquías contenido-continente al ser atravesados y al formar parte del laberinto que Junior recorre.

⁵ Idea que ha sido vinculada, en el Cap. I de esta tesis, con el concepto peirciano de signo: el “*casi* lo mismo” de Eco puede ser tomado como sinónimo del “en ciertos aspectos” de Peirce cuando se refiere a la relación de equivalencia entre un signo y su interpretante.

⁶ “Doble duplicidad” según Sergio Waisman (en Rodríguez Pérsico, 2004: 55-64), tal como se observó en el Cap. 2 de esta tesis.

figura desde la que se deconstruye la lógica de la identidad y que persiste con la fuerza de una regla de producción en el proceso de transposición de todos los textos del corpus.

La lógica iterativa, la repetición, que vemos emerger (...) en las obras de arte, pone radicalmente en discusión la lógica lineal a la que estamos habituados. Cuando el evento o la forma se repiten, la repetición los convalida (los vuelve en consecuencia "más evidentes"); pero, a su vez, este "plus" nos insinúa algo que antes no era comprensible, que no era visible: algo que excede la evidencia inmediata. Este "algo" es "perturbante", extraño, *unheimlich*, en cuanto agrieta la lógica de la representación.⁷ (Rella, 2004: 36)

Porque aquello que retorna igual no es nunca lo mismo. El material removido que retorna (y ya ha sido modificado en la remoción) trae en sí las marcas⁸ tanto del trabajo que lo había sumergido [-en nuestro caso- en el olvido], cuanto del trabajo y los materiales que lo han hecho volver a aflorar: eso se expresa en una *diferencia*: en otro modo, con otras formas.⁹ (Rella, 2004: 37)

Un relato que migra pasa de voz en voz y lleva la peculiar modulación de cada voz y cultura, de cada espacio y temporalidad. En ese pasaje, el relato porta una memoria genealógica errática pero también resistente, que permanece reconocible de transposición en transposición, confirmando la postulación paratextual acerca de que estos textos *segundos* provienen de la novela. Postulación que, entendemos, se confirma en el análisis de los capítulos precedentes que permiten reconocer todo un sistema de "equivalencias imperfectas" entre dichos exponentes, en diferentes niveles textuales:

- en sus historias narrativas básicas: nos referimos al encadenamiento de una serie de acciones asociadas a entidades discursivas específicas, como los personajes y sus máscaras. Entre ellos, la Mujer-máquina, que es también Elena (y es Lucía y la Mujer Pájaro en el caso de la ópera); Junior y Russo que en

⁷ "La logica iterativa, la ripetizione, que vediamo emergere (...) nelle opere d'arte, mette radicalmente in discussione la logica linear a cui siamo abituati. L'evento o la forma, quando sono ripetuti, sono in questa ripetizione rebaditi (e quindi resi «più evidente»), ma d'altro canto questo «più» insinua in noi ciò che non era prima comprensibile, ciò che non era visibile: qualcosa dunque che eccede l'immediata evidenza. Questo «qualcosa» è «perturbante», strano, *unheimlich*, in quanto incrina la logica della rappresentazione." (Rella, 2004: 36. Traducción *ad hoc*.)

⁸ N. del T.: "Tracce"/marcas: puede ser traducido como *trazas*, *huellas* o *vestigios*, en tanto sinónimos o según el alcance teórico que le imprima el traductor-analista.

⁹ "Il materiale rimosso che ritorna è già stato lavorato dalla rimozione e porta le tracce sia del lavoro que l'ha sommerso, sia del lavoro e del materiale que l'hanno fatto riaffiorare, si esprime choé una differenza, in altro modo, con altre forme." (Rella, 2004: 37, trad. *ad hoc*.)

algunos pasajes son máscaras de Macedonio en la medida en que la Máquina los confunde. En todos los textos mantienen sus nombres y su correspondencia con cierta clase de figuras:¹⁰ la figura del investigador asociada a una intriga político-policial que su deambular expande; la figura de la mujer-máquina narrante/cantante, aun cuando sus imágenes difieran corporalmente entre sí;¹¹

¹⁰ En la Introducción se había observado que no hemos “unificado” el concepto de figura a lo largo de la tesis, sino más bien especificado sus usos según los abordajes. En el caso de las figuras que paso a mencionar arriba (el investigador..., etc.) me apoyo en los conceptos desarrollados por F. Rella (2003): un pensar transversal que recorre varios campos del saber, en primer lugar el espacio literario y artístico. Para redefinir su concepto de “figura”, Rella acude a la idea anunciada por Boudelaire de la ruptura del pacto mimético, pacto que había garantizado durante dos mil años la relación entre representación y realidad. Ruptura que, según Steiner, se consuma en Europa entre 1870 y 1930 inaugurando la revolución de la modernidad. Desde ese momento surge, para Rella, la búsqueda de formas que logren la visibilidad y comunicabilidad de una experiencia que ya no es pronunciable en el interior de los conceptos habituales. Figura es entonces para Rella (1993: 10) un pensamiento que transita a través de las ‘imágenes’ literarias y artísticas: la complejidad del pensamiento moderno y la paradoja de las formas es aprehensible a través de constelaciones o figuras que habitan a la vez el mundo y nuestra conciencia. Cito: “El concepto de ‘figura’ (...) es análogo al sentido que Proust le atribuye al término metáfora, pero opuesto al sentido atribuido por la lingüística y la retórica a dicho término. En el uso que propongo de ‘figura’, el énfasis se desliza no sobre lo metafórico, y menos aún sobre ambos términos de la metáfora, sino sobre la complejidad de la articulación de estos términos (...) y las imágenes del pensamiento. Es el articularse, el entramarse y el estructurarse conjuntamente con imágenes del pensamiento.” (Rella, 2003, p. 14 y p. 240, n. 45, traducción *ad hoc* de: “Il concetto di ‘figura’ è quello che si è venuto via via delineando nelle pagine di questo testo. È analogo al senso che Proust attribuisce al termine ‘metafora’, ma opposto al senso attribuito dalla linguistica e dalla retorica a questo termine. Nell’uso che propongo di ‘figura’, l’enfasi si sposta infatti non su ciò che è metaforizzato, e nemmeno sui due termini della metafora stessa, ma sulla complessità dell’articolazione di questi termini in un senso esso stesso complesso. In questo senso la ‘figura’ è una articolazione successiva rispetto all’immagine del pensiero. È l’articolarsi, il tendersi e lo strutturarsi insieme di più immagini del pensiero”) A su vez, dicho término, entendido como “forma”, es definido por oposición al término imagen en la medida en que la fascinación y la sugestión de las imágenes, aunque resplandecen plenas de verdad, se desvanecen sin transformarse en conocimiento: por ejemplo, la figura por antonomasia de lo moderno sería, para Rella, la *figura del umbral* (o del zócalo del umbral): de la frontera que se ha vuelto fluida y franqueable, que se hace tránsito (Idem, p. 15.); figura que está en la base de los tres textos estudiados y que hemos abordado cuando hablamos de configuraciones topológicas.

¹¹ Las imágenes citadas en la carátula de la tesis son figuraciones de la mujer máquina en la novela, en el espectáculo lírico (1995) y en la historieta (2000). La ópera releva la imagen de la Mujer iluminada como una muñeca encerrada en la máquina (una imagen melodramática –en todas sus acepciones RAE–, que extrema los aspectos patético-sentimentales: una imagen que condensa el género ópera seria, pero también su cruce con el cine en la medida en que la verticalidad de su cuerpo está circundado por los halos luminosos de la máquina de *Metrópolis*). En la novela su imagen es más difusa y más máquina que mujer (más cercana a la imagen de la máquina-mujer de *El proceso* de Kafka; aunque ésta está en la antípoda de aquella, en cuanto a que la de Kafka es más bien una máquina burocrática; quizás lo que el Estado, en *LCA*, quiere hacer de la Mujer-máquina). En la historieta, en ambas ediciones, se la caricaturiza (aunque en la segunda edición su imagen se borra tanto o más que en la novela): una máquina con rostro femenino (2000 y 2008) y una mujer-esfinge (2000), pero siempre caricaturizada, de modo que por oposición a la ópera se la construye y percibe de un modo distanciado que desdramatiza –desmelodratiza– su *pathos* trágico: de nuevo es el imaginario del género lo que predomina en su plasmación figurativa.

la de (el/la) periodista documentalista que en sus archivos recupera relatos fidedignos que develan las tramas ocultas del poder; la de la difusa máquina del Estado; la del inquietante guardián de la mujer en riesgo; la figura del pacto fáustico, la del pacto de amor;

- en el estilo y la estructura *disruptiva* de cada texto. La novela, la ópera y la historieta comparten cierta construcción formal que se traduce en una poética de la interrupción y la irrupción (de microhistorias, microóperas, films...), la pausa, el cambio de ritmo y de rumbo (el virar del relato): “la noción de interrupción como una noción artística y como una noción de invasión de lo real” (observa Piglia, en Lambertini 2008: 168 y 169);

- en las configuraciones topológicas de la novela, la ópera y la historieta (observadas en los caps. II, III y IV), que resultan medulares para su reconocimiento y comparación.

A su vez, el delirio final de la Mujer-Máquina, en la novela, puede ser leído como un anuncio de los movimientos transpositivos:

“Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio están abandonados, hay que salir (...), las formas están ahí, *las formas de vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva*, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena (...), en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir (...), me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí.” (LCA, 1992: 178. La intensificación no corresponde al original.)

Ese momento del monólogo favorece, por un lado, la idea de que todos los sucesos acaban de ser narrados por la Máquina; por otro lado, puede pensarse como una postulación: la Máquina seguirá cantando desde las voces que acumula en su memoria de las que salen nuevas formas vida: lo relatos que vendrán. La ópera (y cada nueva reposición) y la historieta (y sus reediciones) como las *nuevas formas de vida* proyectadas por la Máquina que de ese modo sigue cantando/contándolas.

Por otra parte, en la relación entre novela-ópera y entre novela-historieta, se cumplen los dos principios que para Omar Calabrese (2000) garantizan lo que él denomina la “traducción intersemiótica imperfecta”, que ocurre entre textos discursivos conformados por materias significantes heterogéneas (v. Cap. I de esta

tesis). Dos principios, observa Calabrese, que atañen al proceso de la transposición: uno de ellos es que haya habido una posición que explicita y narre la construcción de equivalencias (imperfectas) entre los textos en cuestión; hecho que implica un programa analítico de selección de categorías y de la pertinencia deseada. En la base de este principio habría una pregunta vinculada con una definición de transposición: ¿hasta dónde es posible narrar un relato desde otros soportes, otros materiales, otros géneros, otro “tempo”, sin que lo que haya sido transpuesto desaparezca o se convierta en otro relato? Trazar las equivalencias entre los textos transpuestos y también sus “imperfecciones” es un intento de dar respuesta a esta pregunta.¹² Y el segundo principio señalado por Calabrese (y sugerido también por O. Steimberg, P. De Santis, R. Piglia) es que el proceso se sostenga en el presupuesto de la autonomía del texto de llegada: que cada texto, presentándose como equivalente al que lo precede, funde una nueva singularidad.

El primer principio implica la consideración del proceso de transposición, que se ha estudiado en los capítulos dedicados a la ópera y a la historieta. Como se ha visto, en sendos procesos ha habido una serie de negociaciones tendientes a establecer correspondencias entre los textos de partida y llegada, que han sido manifestadas explícitamente en las declaraciones de los autores y sus colaboradores (en la información epitextual). Se trata de objetivos acordados y predefinidos y de un “programa” que se modela, especialmente, en los textos de mediación: en el libreto de ópera y el guion de la historieta, que instruyen y orientan la actividad transpositiva. En este aspecto, la posibilidad de describir el libreto y el guion –especialmente el libreto en razón de su integridad manifiesta– ha puesto en evidencia el lugar privilegiado que estos textos ocupan en un estudio de estas características. Otro ejemplo muy claro es lo que hemos llamado la *bisagra* entre la novela y la ópera: la idea del pasaje de la máquina de *contar* a la máquina de *cantar* es un acuerdo que permitió a sus autores articular el proyecto antes de

¹² Respuesta que O. Calabrese (2005) ofrece en el estudio de caso (citado en el Cap. I de esta tesis) respecto de la versión que hace Picasso de *Las Meninas* de Velázquez. En dicho estudio da cuenta de las equivalencias vinculadas con el proceso de producción/transposición, incluso cuando su corpus ostenta materiales discursivos más o menos homogéneos. A su vez, la autonomía de la serie Picasso es indiscutible: nada menos “parecido” al original (por lo menos desde un criterio mimético de copista), y sin embargo la historia de las lecturas críticas y de divulgación de esa obra de Picasso reconocen en el cuadro de Velázquez la fuente y discurso privilegiado de producción.

empezar a trabajar en el libreto. A su vez, los autores (Piglia y Gandini; Piglia, Scafati y De Santis, y sus colaboradores) procuraron construir y construyeron textos que circulan y funcionan de modo autónomo, que han sido consumidos (percibidos y leídos) de manera autónoma respecto de la novela. Si las equivalencias garantizaban el reconocimiento de las remisiones de cada texto de llegada al de partida, la autonomía del texto final parece vincularse más con el proceso de *lectura-apropiación-producción* de los coautores de la ópera y la historieta en tanto “espectadores emancipados” (J. Rancière, 2008), respecto del texto de origen; espectadores que, en este caso, producen un nuevo texto a través de una actividad de inscripción del objeto a transponer en sus propias poéticas (las del compositor y del dibujante, en las que confluye todo un grupo autorial) y en la tradición genérica de la ópera, por un lado; y, por otro, de la historieta, la novela gráfica e ilustrada, para cada uno de los casos.

Postulamos aquí que estos dos principios propician y modelan pero no garantizan –como sugiere Calabrese– que el producto sea reconocido como una transposición. Para hablar de transposición se precisa que aquellos principios hayan sido y continúen siendo convalidados desde un tercero (espectador o lector) que reconozca en los textos de llegada las remisiones a la novela,¹³ en cada momento específico de la recepción (tal como sucedió en ambas ediciones de la historieta, 2000 y 2008; y en el estreno, reposición y reestreno de la ópera: en 1995, 1997 y 2011),¹⁴ y no necesariamente de una vez y para siempre.

¹³ Respecto de la ópera, Omar Corrado (en 2002 y en la versión inédita) hace un extenso estudio comparativo de las relaciones entre la ciudad narrada y la ciudad cantada (novela / ópera) en el que reconoce –aun cuando se detiene en sus diferencias– los aspectos centrales que la ópera mantiene o condensa respecto de la novela. Remisiones reconocidas también por otros textos críticos, mencionados en el cap. III de esta tesis. Lo mismo ha sucedido en las escasas lecturas críticas de la historieta (s/f. Diario *Los Andes*, 25/02/2001; C. Estrade, 2006; A. Valenzuela, 2009; Vinelli, 2010), mientras que los comentarios que intercambian los lectores, en diversos sitios de Internet, dan por cierta la remisión de la información paratextual y epitextual.

¹⁴ Sobre el reestreno de *LCA* (11/09/2011) escribe Gianera (13/09/2011): “Erik Oña y Pablo Maritano revelaron la ópera con una luz nueva. Aunque anudó también visualmente el principio y el final, la puesta no tuvo nada subsidiario respecto de la del estreno y resultó incluso más pigliana –e incluso más cercana a la imaginación de Roberto Arlt– con ese cartel del Hotel Majestic (...) donde el periodista Junior (...) busca a Fuyita (...) para iniciar la investigación sobre la máquina inventada por Russo para mantener viva a Elena. Maritano recupera así el hotel, un espacio central de la literatura de Piglia. Las microóperas, por su lado, parecen apenas entrevistas a través de un portón gigantesco, que se abre para dejar ver la escena general, como si esas partículas fueran resaltadas y a la vez integradas en la totalidad. La ciudad, como Elena, la mujer-máquina que no

Tanto el fenómeno de la transposición cuanto el de la traducción, entendidos ambos como transferencia de sentido de un texto a otro en un proceso de transformación, comportan el interés (volitivo, pragmático) de que el objeto de partida sea reconocible en el de llegada, que a su vez construye su propia deriva. En este punto la definición de "transposición" puede ser vinculada con la noción de "mundo posible" (Eco [2003] 2008): al considerar un texto de partida, el traductor (compositor, dibujante, guionista) formula una hipótesis sobre el mundo posible que este ha construido, y eso le permite postular el objetivo de transportarlo a un nuevo objeto cultural.

En razón de estas últimas consideraciones, para el estudio de la novela y su pasaje a ópera e historieta, nos ha interesado trabajar con la noción de transposición de Nicola Duzi (2000), para quien la posibilidad de reconocer rasgos comunes en la organización de los textos estéticos en el nivel de las figuras,¹⁵ coincide con la tendencia que entiende la transposición como un pasaje entre textos semióticamente heterogéneos, que funcionan autónomamente respecto de su propia cohesión y coherencia interna, y respecto de la capacidad que presentan de producir efectos pragmáticos propios, insustituibles e irreversibles entre ellos, pero que postulan y tornan reconocibles sus correspondencias.

Asimismo, habiendo señalado las limitaciones que se expresaron en los debates de Bologna (v. Cap. I) acerca de que los vínculos entre *sistemas semióticos* no son ni generalizables ni de naturaleza global, y atentos a esa línea de investigación que propone partir del estudio de casos, es decir, estudiar transposiciones *locales* entre textos *específicos* (que den cuenta de si guardan o no cierta relación de identidad expresada en grados de equivalencia, adecuaciones, resonancias y diferencias o movimientos emancipatorios de un texto segundo respecto de uno primero) hemos considerado pertinente y original el estudio de este caso preciso para

puede dejar de cantar historias, extrae su realidad de la ubicuidad de su ausencia. Esta singularidad se proyecta en la música".

¹⁵ Entendidas como articulación de lo figurativo, lo sensorial y lo estético.

esbozar un análisis que permita reconocer algunos de los movimientos observados en el proceso *transposición o traducción discursiva*.¹⁶

En los tres textos del corpus, la máquina de narrar es en sí misma un punto de cruce, circulación y transformación de relatos sociales, y es la novela la que ha creado las condiciones para materializar –al momento de su lectura– la experiencia de la excesiva proliferación de relatos y sentidos. Esa suerte de exceso instaurado por la novela, que es propio de la *cultura transpositiva* actual,¹⁷ ha sido vinculado con el modo de lectura hipertextual de internet (v. Cap. II):¹⁸ la multiplicidad de historias, la fragmentación, la discontinuidad amenazan, por dispersión, los criterios tradicionales de coherencia y cohesión en los que se ha fundado la condición de legibilidad de un texto. A su vez y sin embargo, su lectura, observación y/o audición no es caótica: la novela, la ópera y la historieta diseñan sus propios sistemas de legibilidad acudiendo (en la novela) y resguardando (en la ópera y la historieta) la relación con ciertas tradiciones genéricas que se introducen como marcos de legibilidad: así el policial y la fanta-ciencia ficción. En este aspecto, se ha visto que la figura por excelencia que hace a la legibilidad de estos textos es la del investigador: el lector sigue los circuitos iniciados por Junior, circuitos que cobran la forma del desvío y del pasaje de un mundo posible a otro. Imperturbable, este investigador-lector se mueve desde el inicio guiado él mismo por relatos ajenos: quizás perdido, quizás a sabiendas o en la sospecha de que está siendo narrado por una máquina que lo atrae con una fuerza ineludible a la que no se opone. Puede pensarse que así como la estirpe del policial parte de un encuentro entre un narrador y un investigador, son aquí las voces narrantes las que

¹⁶ Como se observó en el cap. II de esta tesis, el término de Fabbri (1995), *traducción discursiva*, atiende a la idea de que se traducen textos o discursos y no lenguas o sistemas.

¹⁷ Recordamos los dichos de O. Steimberg, 1993, cuando se refiere a la *cultura transpositiva* actual: los soportes electrónicos y la red Internet instauran diferentes modos de producción y lectura: el lector se abre paso por una serie de circuitos cuya norma es el desvío, la discontinuidad, la multiplicidad de opciones, la dispersión.

¹⁸ Modos y recorridos de lectura que fueron inaugurados por la literatura, desde *Las mil y una noches* hasta las novelas y/o relatos de Macedonio Fernández, J. L. Borges, I. Calvino, J. Cortázar, T. Sterne, J. Joyce, entre otros autores (ver: Belén Gache, 2004). Piglia mismo (2010) lo ha reconocido: "Es una novela escrita en el momento previo a la evolución de lo en realidad para mí es lo más parecido a Elena que hay que es la Internet." (Piglia en: O. de F. Almeida, 2011: 164).

configuran al investigador para que, a través de él, puedan ser oídas, para que el lector se deslice en ellas tal y como lo ha hecho Junior. Un Junior al que el lector, en la novela, no podía soltarle la mano sin perderse en la maraña de historias: reencontrar a Junior -habíamos dicho- es la ley de legibilidad del relato. En la historieta y la ópera, Junior está ahí garantizando que él no es lo importante sino lo que oye, recorre, lee, mira: el investigador es el garante de los hallazgos de la audición y la mirada, es el dispositivo que la sociedad-audiencia precisa para instaurar una mirada perspicaz, es el que desfetichiza los objetos de museo, es el dispositivo que permite ver -desde y en los objetos-vestigio- la historia viva actualizada por la memoria de la Máquina. Por eso la presencia de Junior es más constante en la ópera y la historieta, respecto de la presencia intermitente y escamoteada que acusa en la novela: la ópera y la historieta -géneros poco propensos a la multiplicidad de historias y a los extensos desvíos de la novela- necesitan que la consistencia de su corporalidad¹⁹ preste su oído y/o su mirada -casi hasta el desenlace- a los relatos recuperados por las voces-memoria. La novela, en cambio, exige al lector un trabajo de recapitulación que implica justamente poner a funcionar la *máquina de la memoria* para que vuelva a traer al personaje perdido. La novela, entonces, crea en su transcurrir una figura de destinatario-lector a imagen y semejanza de Junior: que es la figura-ocasión de las voces de ser *leídas, oídas, observadas, experimentadas*. En el monólogo final de la Máquina, el lector queda a merced de las voces (de la red de relatos que atraviesan la Máquina), sin la mediación de Junior. Junior es al lector, lo que Fuyita-Virgilio fue a Junior en el Museo. Sin él, el lector de la novela pasa a ocupar el lugar o la posición del oyente: es la figura de la audición, del que oye el canto/cuento de la voz plural de la Máquina y sucumbe ante la sospecha de que él mismo ha sido narrado ("Nadie se acerca, nadie viene"):²⁰ en la novela, ese lector-audición presta su vista y oídos a la diatriba plural de la Mujer-máquina; en la ópera, es una pura audición de su polifónico lamento, está ahí para oír y perderse en el canto de las sirenas; en la

¹⁹ Se ha observado que en la transmutación (Eco, 2008) el pasaje de materia a materia obliga a explicitar los aspectos que la figuración verbal dejaría indeterminados, sugeridos y entregados al imaginario de cada lector: así la corporalidad insoslayable del cantante en la ópera, así la corporalidad del personaje gráfico en la historieta.

²⁰ LCA 1992: 198. Y en la ópera: "Nadie ha venido nunca" (LCA, 1995).

historieta, es la visión-audición de la poligrafía inscripta en los dibujos y en la pregunta que pone en duda su presencia y la del mundo que parece estar transitando (“¿Hay alguien ahí?”).

De la novela a la ópera

Como se ha visto en el Cap. III, con un grado mínimo de dificultad respecto de la complejidad de la novela,²¹ pero con un alto grado de complejidad respecto de la ópera tradicional, la estructura reconocible de la ópera se disloca al momento de revertir una y otra vez las relaciones entre contenido y continente hasta deshacer sus fronteras (el adentro del Museo “contiene” o “produce” la Ciudad que parecía estar afuera y contener el Museo; la Máquina rememora y reproduce su construcción y su encierro: la ciudad y el museo son sus postulaciones de lo real). A su vez, así como la novela de Piglia recupera las novelas que la precedieron y le permitieron construirse,²² así la ópera recupera y expone su procedencia lírica.

Como la novela, también la ópera –en especial por la apropiación que del libreto y la novela hacen la música y la escenografía– tiende a configurar “una forma perfecta que no tenga final, que solo lo anuncie” (la forma misma de la novela permite postular que su inconclusión será retomada).²³

Como se ha observado en las conclusiones del Cap. III, el libreto y la ópera relevan y enfatizan, respecto de la novela, la línea pulsional y pasional, propia de

²¹ Por un lado, la economía del género le exige a la ópera concentrarse en núcleos fuertes, sintéticos, “visibles” (la palabra cantada necesita –decía Ginastera, nos recuerda Corrado– cuadruplicar el tiempo de su enunciación respecto de la palabra hablada; y también la escena representada precisa acotar la multiplicidad de historias de la novela); por otro, tratándose de una ópera que aspira a ser también una sinécdoque de la historia de la ópera –y ante la necesidad de privilegiar unos ejes temáticos sobre otros–, precisa recuperar las tópicas operísticas, ser reconocida como máquina cantante y como creación compensatoria de Macedonio por la pérdida de la mujer amada.

²² Específicamente, se había visto (Cap. II), *Museo de la novela de la Eterna* y *Finnegans Wake*, pero también una serie indefinida de alusiones que cruzan otros textos literarios de la tradición local (Arlt, Walsh, Borges... e incluso el *Martín Fierro*), praguense (Kafka), estadounidense (Poe, y el policial negro), inglesa (Stevenson), entre otras.

²³ “Encontrar una forma perfecta que no tenga final, que solo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a la otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, sin fin. (...) Todo fluye y se encadena y nadie sabe cuál ha sido la última vez (que ha cruzado una puerta). / Se llama final a aquello que no se comprende. ¿Por qué no sigue?” (Piglia, R. “Diario de un loco”, en *Prisión perpetua*, ob. cit.)

la tradición del género operístico: la musa del amor perdido (la mujer amada y perdida por Macedonio) produce máquinas artísticas que (como *La divina comedia*, *Museo de la novela de la Eterna*, "El aleph", *La invención de Morel...*) aspiran a la atemporalidad, a eternizar a la mujer amada. Como en la novela -aunque más ostensible en la ópera-, el pacto de amor de Macedonio y Elena (no habrá Olvido de Amor) motiva el pacto fáustico y la creación de la Máquina eterna, resistente al olvido, que sobrevivirá al amado y estará condenada a la soledad: una Mujer-memoria que porta el eterno recuerdo de la ausencia-persistencia del amado en la amada /de la amada en el amado. En la ópera (tal como sugería el Russo de la novela), el Macedonio convocado y actualizado *en y por* el monólogo de la Máquina es el que la ama, la ha perdido, la reinventa. La Máquina lo sigue evocando en su infinito lamento y lo actualiza en escena: *no vivir con olvido los que se amaron* es un acto de resistencia (contra el olvido, la única muerte en la poética metafísica de Macedonio)²⁴ y es el tema por excelencia de *La ciudad ausente* (1995, 1997 y 2011). A este tema subyace una de las hipótesis de lectura de la ópera, la novela y la historieta: todos los sucesos son actualizaciones de los hechos rememorados por la Mujer-máquina. Se trata -habíamos afirmado- de una hipótesis de lectura, de un efecto de sentido que convive con otras lecturas posibles y que es, a su vez, indemostrable (aun cuando haya sido adoptada como definitiva por algunos de los últimos trabajos críticos).²⁵ Esta hipótesis tiene la virtud de cohesionar todas las historias y ofrece una solución de contigüidad entre los diversos mundos ficcionales que irrumpen en la escena operística. Los personajes son réplicas no idénticas de lo que cada uno fue y sigue siendo al momento de su aparecer; son reduplicaciones y también máscaras los unos de los otros; en este último aspecto asimilan la cualidad del enmascaramiento de los seres oníricos que emergen de la memoria de la Máquina; son habitantes -y

²⁴ "Vivir con olvido` los que se amaron es más tragedia que muerte." (Macedonio Fernández. *Teorías*, ob. cit., p. 255.)

²⁵ Con el carácter de una hipótesis más entre otras, fue señalada constantemente por la crítica de la novela (desde Bratosevich, 1997, en adelante); luego tendió a imponerse como explicación última, por ejemplo en Estrade (2006) y, con una fuerte impronta impositiva, en los comentarios del programa de mano del reestreno de la ópera (2011); pero la univocidad explicativa es del comentario más que del espectáculo. Cito: "Toda la ópera es una 'macroópera' contada por La Máquina Elena." (M. Mamorek, septiembre 2011).

también lo es la Máquina- de múltiples Aleph que reaparecen cuando son mirados, recordados, como ecos de sí mismos (aunque sin mismidad: pareciera que la Máquina es pura memoria alienada de sí que vive de las voces sociales que la atraviesan).²⁶ De allí que también sea congruente pensar que estas entidades habitan el mundo posible de una conciencia alienada (de la Mujer-máquina, de Lucía Joyce, del delirio de una Elena agonizante).

En el *escenario-museo* de la ópera (1995/7) -pero también en el *escenario-biblioteca* que propone la puesta en escena de 2011- queda soterrada una de las dimensiones sociales de la novela: bajo la máscara enigmática de las breves alusiones de Fuyita y de los informes de Ana, no se termina de construir como *entidad* lo que se presenta en términos impersonales y/o como elisión (“quieren sacarla de circulación”, “van a clausurar el museo”, “la quieren archivar”, “la quieren parar”, “[son capaces de hacer] cualquier cosa con tal que la gente se olvide”). La dimensión de lo real-político de la novela, queda aludida y a su vez diluida en la ópera (1995, 1997 y 2011) de tal modo que la crítica -en general- no la releva, pese a que la advertencia del peligro de desactivación es la que convoca la aparición del investigador que lleva el hilo narrativo y recorre todas las escenas, salvo las del lamento inicial y final. Solo Corrado (2002) da cuenta de esa opacidad que se expresa en las escenas de ambientes autoritarios y oclusivos que encierran a la mujeres (la Máquina misma, Lucía Joyce y la Mujer Pájaro) y que motiva la investigación de Junior.

A diferencia de la novela y la historieta, la historia de Macedonio y Elena, el pacto con Russo y el lamento de amor de la Máquina se vuelven centrales y visibles en la ópera, como si el canon del género operístico lo solicitara. Se vuelve entonces posible pensar que la tradición del género lírico porta ciertas constantes o

²⁶ En este sentido, la imagen de la máquina que se construye en la puesta de 2011 porta el recuerdo de la mujer de Nolan (del relato “La isla” de LCA) y de “La mujer grabada” (del relato de Piglia y del video de Di Tella): un grabador Geloso alrededor del que merodea la corporeidad de las voces-ánimas de Elena/s. La Máquina es el grabador y Elena y sus réplicas. Es la contigüidad del conjunto en el *no lugar* en que aparece (límpido, aséptico, sobre el fondo de una ventana-cristal del interior de una sala de museo-hospital) la que propone a la audiencia la reunión de esa pluralidad como imagen de la Mujer-máquina. Me refiero al reestreno de LCA, 2011. (G. Gandini, *La ciudad ausente*, ópera en dos actos, con libreto de R. Piglia, dirección musical de Eric Oña, dirección de escena de Pablo Moritano, diseño escenográfico de María José Besozzi, La Plata, teatro Argentino, 11 de septiembre de 2011.)

7 formaciones discursivas que se expresan en la preeminencia de los elementos pasionales y melodramáticos, y que el canto lírico no es indiferente a la persistencia de esa relación:²⁷ la enunciación corporal (la voz, la entonación y la afición rítmica de la música, la gestualidad) revela la dimensión pasional de los discursos.²⁸

Como en los sueños -la música lo promueve-, cada personaje es a su vez la máscara de otro: la Mujer máquina se proyecta a sí misma en la Mujer Pájaro y en Lucía Joyce; y en Junior proyecta al Macedonio que ella espera: el Junior obsesionado por la Máquina (en la novela y la historieta) es en la ópera un Junior obsesionado de amor que aspira a reparar lo irreparable: la persistente creación de Macedonio (valga aquí la doble lectura: la Máquina eterna y la persistencia de una poética que ha modificado el porvenir).

La Mujer-máquina de la ópera se autoasume desde un comienzo como máquina cantante. De modo que la ópera empieza y termina en el momento en que la novela concluye: en el monólogo final de la novela, cuando la Máquina hace suyas las palabras de otra mujer ("Soy la que canta, la cantora"). La ópera no es una réplica exacta de la novela; en la ópera la máquina empieza a cantar, otra vez, lo que ya "había contado" en la novela y, como si nunca se hubiese detenido, va variando aquellas historias que igualmente siguen siendo reconocibles.

²⁷ Paolo Fabbri ha puesto en duda que se trate de una convención: "La música es por definición un arte pasional, por la sencilla razón de que en ella el tratamiento de la disposición del tiempo -que tanto tiene que ver con la pasión- es crucial. (...) En efecto, las pasiones, al tener tiempo, tienen un ritmo; cada pasión tiene el suyo (...). Así podemos descartar tranquilamente la vieja idea de la semiótica de la falta de referente (y por lo tanto de significado) de los signos musicales. No es verdad que la música sea un mensaje sin significado porque no tiene referente. Acaso es verdad que la música (...), como forma de organización rítmica, tiene como forma del contenido ciertas pasiones, los ritmos que constituyen las emociones." (P. Fabbri, 2004, pp. 66-67.) "A causa de su espacio de despliegue -dice Herman Parret (...)-, la voz es un intercuerpo que toca el oído. [...] Es el cuerpo mismo hecho voz". (Raúl Dorra, 2002: 65.)

²⁸ En su aproximación a una semiótica de las pasiones, Fabbri ([1998] 2004: 64 y ss.) da cuenta de cuatro de sus componentes: el modal, el temporal, el aspectual y el estético. En cuanto a su componente modal, la desesperación por la pérdida del amado/a sería una expresión de las pasiones del querer, que en caso de la ópera sobredetermina a las otras desde su impronta semántica y musical; entre las pasiones del saber: el pacto fáustico goethiano es una pasión epistémica, asociada, en LCA, a las pasiones del querer; entre las pasiones del poder, es posible reconocer la creación de la Máquina eterna; entre las pasiones del deber, la duda vinculada al *ethos* en el monólogo de indecisión de Junior.

De la novela a la novela gráfica

En dos de los textos espectaculares líricos (LCA, 1995 y 1997), el Museo *se hace cosmos*.²⁹ En la novela gráfica (LCA, 2000 y 2008), *Todo es ciudad*. Ya en las páginas de guarda, la verticalidad de la edificación cristalizada en imágenes gráficas hace de la ciudad el umbral de la historieta. No se ha empezado aún a ingresar en el relato, cuando el prólogo (LCA, 2000) devela que una maqueta-ciudad rige y postula el destino de la ciudad de Buenos Aires (es la maqueta del fotógrafo de Flores, que incluye los diseños de Scafati). Y las primeras cuadrículas de la historieta (2000) configuran un lector del plano de la ciudad. La mirada del lector es capturada por un mapa que lo llevará al que lo acaba de mirar, a Junior, el *rastreador* urbano.

Entonces, en relación con la novela de la que proviene, la historieta privilegia su condición de literatura urbana y el andar "benjamineano" de este Junior, que se abre paso a través de la espesura de una ciudad hecha de grafos. Junior deambula buscando pistas en una red de micronarraciones que provienen de una Máquina-acontecimiento. "Máquina-acontecimiento" en el sentido de que las historias de la Máquina acumulan tanta experiencia que se actualizan mientras son narradas, pero también se *desrealizan*: las imágenes realizan y desrealizan la ciudad a un mismo tiempo.

Las entidades gráficas que pueblan la ciudad de la historieta entrecruzan sus texturas reenviando unas a las otras y conforman una red discontinua de indicios inquietantes que se infiltran en la historia de la investigación desdibujando las certezas: qué es ciudad, qué es relato, qué es fantasma del espejo o de la memoria. Realidades de diversa consistencia material que se "colonizan" y contaminan entre sí. De ese modo socavan las certezas de la investigación policial y también la posibilidad de una explicación fantástica.

En una primera lectura, esta novela gráfica parece haber intensificado los ejes temáticos que la historieta ha frecuentado históricamente: el policial y la

²⁹ Aludo al relato de Macedonio "El zapallo que se hizo cosmos" (1987) cuya *internalidad toda expandida* es eterna y entrama la inmortalidad de sus habitantes.

fantaciencia-ficción, ya que es una historia de investigadores y de máquinas. Así como este texto mantiene en tensión su resolución como novela gráfica respecto de la novela ilustrada, así también tensará su afición por ambos géneros temáticos que dominan la superficie textual. De modo que, por un lado, *La ciudad ausente* (2000 y 2008) estimula las expectativas de resolución propias de los géneros populares y masivos (del policial y la fantaciencia-ficción) y a su vez decepciona o frustra esas expectativas distanciándose de ambos modelos a través de un sinfín de procedimientos desrealizantes y de un desenlace que socava toda posibilidad de certidumbre respecto de la índole de los sucesos.³⁰ Por un lado, la estética del *policial negro* se acerca decididamente a lo que Piglia ha definido como *ficción paranoica*: una sinécdoque criminal de orden político; una ciudad panóptica –que sustrae la memoria para imponer mitos explicativos uniformes– acechada por la “literatura dibujada”, entendida como máquina narrativa, como lugar de resistencia y subversión de la narratividad social, como lugar de restitución e invención de la memoria social.

Por otro lado, también el eje de lo *fantástico* y la *ciencia ficción* (mundos duplicados, anacronías espaciotemporales, máquinas *cyber*, islas bioceanas que se corporizan en los dibujos) se resuelve –como “la isla-globo” de Scafati– en cuerpo gráfico del lenguaje, en afición bilingüe, políglota, poligráfica.³¹ Este eje también se abre a partir de la historia amorosa que deviene pacto fáustico, ya que la Máquina es el “recuerdo de Elena” en su imposibilidad de olvidar a Macedonio: es el no

³⁰ Procedimientos que, para diversos momentos del análisis de la historieta, han sido observados en el Cap. IV de esta tesis: los desplazamientos y asincronías entre el discurso verbal y el gráfico; la iconografía clasificatoria que cataloga –seccionándolas– las partes de las imágenes, dentro o fuera del Museo, corroyendo la diferenciación de los espacios; los objetos gráficos que atraviesan los límites de las celdas de cristal que los alojan; el collage y el montaje de materiales que emparentan historias que parecían no vincularse entre sí; la inversión de las tramas fondo-figura; la mixtura de materiales, técnicas (dibujo, collage, fotomontaje, etc.) y tramas que entretejen, en el diseño de entidades, figura/fondo, objetos, fondos de globos; las inversiones en el uso de texturas que revierten o deshacen los planos o niveles figura/globo/fondo; las rupturas o desaparición de las líneas que enmarcan los cuadros; las duplicaciones, escisiones e imágenes múltiples de una misma figura y los rebordes de las líneas que los desdibujan; el juego de equívocos entre la positividad y la negatividad de una imagen-personaje que deviene silueta o sombra...

³¹ El término *poligrafía*, habíamos visto, adapta el concepto de “polifonía” de M. Bajtin a la enunciación escrita (Mainguenu y Charaudeau [2002], 2005). El cuerpo gráfico del lenguaje de Scafati tiende a capturar el aspecto fáptico del lenguaje hablado: “El aspecto fáptico del lenguaje (...) se escapa, huye, es habla e implica la voz, la modulación, eso que los signos de exclamación y ahora las sonrisas y llantos de los chats tratar en vano de introducir en lo escrito.” (S. Fisher, en Culioli 2010: 5).

olvido de amor y la exasperación por ser expresado a través de la palabra hablada ("sólo las voces sirven para amar"). En este último aspecto las figuras-grafos condensan una teoría lingüística: el lenguaje-gráfico configura los objetos, las entidades, las historias; todo un salto cualitativo por abstracción respecto de las explicaciones que expone Russo en las secuencias verbales de los globos y en las palabras citadas por el narrador de las didascalias o leyendas. A su vez, esa construcción sentimental que es la Máquina de Macedonio (que cifra la nostalgia por el objeto perdido) constituye un pathos trágico: en la historieta, según Groensteen (en Barbieri, 2005), el sentimiento de lo trágico se construye en la identificación entre personajes y lectores, personajes que sienten que su felicidad no puede ser resuelta y lectores que se apropian de ese sentir. Claro que en la historieta (a diferencia de la ópera en la que prima la figura de la desolación,³² aun habiendo momentos de ironía que soportan la tragicidad) este pathos trágico está fuertemente diluido por el distanciamiento que propone la graciosa impronta del dibujo semicaricaturesco de todas las figuras (salvo las de "La grabación"), y que se condice con el distanciamiento irónico que rezuma de la novela.

Si la novela concluye con un extenso monólogo y la ópera con la desolada aria de la Máquina, el guión de la historieta prevé el corte abrupto de la pregunta final ("¿Hay alguien ahí?"): pregunta-monólogo que -como en la novela- desplaza al narrador, y da cuenta del desasosiego de una Mujer-máquina que no termina de reconocer a Junior en su calidad de Otro, sino apenas como ilusión de otredad. La voz de la que enuncia parece no entender si ella y el universo son puro psiquismo o si ese indicio de otredad es una exterioridad que limita algo susceptible de experimentarse como propio (Bürger, 1998.) De cualquier modo, con esa última pregunta, con esa figura desdramatizada de la Mujer-esfinge (2000) o con la ausencia de una figura final (2008) y sin las voces que desde su memoria ajena

³² También en el texto espectacular del 11/09/2011, sobre el que Gianera afirma: "Hay algo más desolador que alguien solo: aquel a quien vemos quedarse solo, para siempre, de a poco. (...) Nada explicará el escalofrío que es capaz de producir Pavón [la cantante que interpreta las arias de la Máquina] cuando canta, mientras se alejan los personajes que ella misma lanzó al mundo, sola, con la única compañía del arpa, el vibráfono, la celesta y los pianos: 'No viene nadie. Ya no viene nadie'."

pugnan por hacerse saber radicalmente sola(s) y abandonada(s),³³ la historieta elige no extenderse en la impronta doliente del drama íntimo de estar perdida en la eternidad.

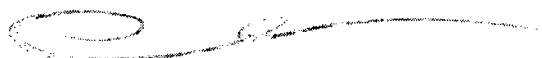
En la medida en que esta novela gráfica subsume la novela y, aún reduciéndola, logra efectuar, por un lado, el mismo tipo de “movimientos sísmicos” o desrealizantes de su modelo y, por otro, logra transponer con equilibrio la diversidad de mundos posibles de la novela de origen (su sociedad vigilada y paranoica; la reclusión de la Máquina; buena parte de sus múltiples relatos; su origen: la historia de Russo y Macedonio, de Macedonio y Elena...), este texto da cuenta de la versatilidad del género “historieta” para diseñarse como réplica (inexacta) de la novela original. En este sentido se hace posible afirmar – con Marcio Seligmann (2004/2005)– que la historieta es un género dúctil a la transposición: su heterogénea materialidad radicaliza la vocación resistente de la novela en cuanto espacio *mnémico*, que tiende a inscribirse en el imaginario del lector con la persistencia de su cuerpo gráfico.

ENVÍO

Por último cabe considerar que en nuestro corpus, el proceso de transposición que transcurre entre la publicación de la novela (1992), el estreno de la ópera (1995) y la publicación de la historieta (2000) se da en la década los noventa, en Buenos Aires, y es llevada a cabo de forma más o menos conjunta entre los responsables de la transposición y el autor de la novela, de modo que comparten ciertas determinaciones socioculturales y observan un conocimiento profundo y empático de la poética de la novela de Piglia. Esta situación no ha sido indiferente respecto de la conformación de ciertas constelaciones de sentido que los tres textos condensan. En este aspecto, la distancia sociocultural entre uno y otro texto ha sido mínima, de modo que en su recorrido se hacen más visibles las determinaciones y estrategias vinculadas con las necesidades y requerimientos del género discursivo de llegada (del espectáculo operístico y de la historieta o novela

³³ Drama que en la novela es de Elena, Amalia, Molly, Hipólita, las locas argentinas, Evita, Ada...

gráfica) y las correspondencias entre las poéticas de los autores que transitan una misma época y sociedad, y que -en términos de Todorov- ofrecen la posibilidad de leer ciertos rasgos dominantes de esa década,³⁴ más que las disparidades ideológicas de períodos culturales diferentes. Cuando la distancia cultural entre los exponentes del corpus no es determinante, como en nuestro caso, es posible observar con mayor nitidez las determinaciones genéricas que han operado en la producción y pasaje del texto de partida al de llegada. No ha sido este el caso mencionado por Todorov ("no es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra"), pues la corta distancia entre los exponentes del corpus no alcanza a manifestar los contrastes que se hacen visibles en el caso de transposiciones de obras que pertenezcan a épocas y culturas diferentes.³⁵ En este último aspecto, y desde la visión de Jameson (1989) respecto de los géneros discursivos,³⁶ quedan por retomar a partir de un corpus más amplio las ideas que fueron expuestas en relación con los recorridos semánticos e ideológicos que cada género parece haber favorecido: es decir, la incidencia de cada forma genérica, por ejemplo la ópera, en la reversión entre lo mostrado y lo soterrado respecto de la transposición de la novela.



³⁴ Como se ha visto (especialmente en el Cap. II, y su persistencia en la historieta, Cap. IV), una década dominada por un modelo económico y político que propugnaba el olvido, la anestesia social, el fetichismo de la mercancía y que, estimo, se alegorizan en la idea de la resistencia y subversión de la narratividad social, situación que -a diferencia de la novela y la historieta - el género operístico diluye aunque no deshace (v. Cap. III): novela, ópera, historieta, tres *ocurrencias* que comparten una poética resistente en la que pugnan por prevalecer la actividad *mnémica* del lenguaje hablado, la gestualidad gráfica y vocálica, el cuerpo rítmico de la intensidad.

³⁵ Como sí ocurre en el caso de transposición estudiado por O. Traversa (1986) sobre "Carmen", y también en el de O. Calabrese (1998), que estudia la transposición -traducción molar- de *Las Meninas* de Velázquez en la serie de Picasso.

³⁶ "Un género es esencialmente un mensaje socio-simbólico, o dicho de otra manera, que la forma es intrínsecamente una ideología por derecho propio. Cuando tales formas son reapropiadas y remodeladas en contextos culturales y sociales bastantes diferentes, ese mensaje persiste y debe ser funcionalmente tomado en cuenta en la nueva forma." (F. Jameson, 1989: 113).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMEIDA, Odenildo de França (2010): *A máquina e a palavra...*, op. cit.
- CALABRESE, Omar. "Picazquez o quién es el autor de *Las Meninas*", 2005, art. cit.
- CORRADO, Omar. CORRADO, Omar. "De Museos, Máquinas y Esperas. *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini", 2002, art. cit.
- CULIOLI, Antoine. *Escritos*. (Comp., prólogo y prófalo de S. Fisher y E. Verón; edición de N. Bermúdez), Buenos Aires, Santiago Argos, 2010.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- DORRA, Raúl: *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, Plaza y Valdez, 2002.
- DUSI, Nicola: "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", 2000. art. cit.
- ECO, Umberto (2003). *Decir casi lo mismo*, 2008, ob. cit.
- ESTRADE, Christian: «L'expérience des formes dans l'œuvre de Ricardo Piglia», 2006, ob. cit.
- FABBRI, Paolo (1998.) *El giro semiótico*, 2004, ob. cit.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: "El zapallo que se hizo cosmos", en *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, O. C., t. VII, 1987.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómades*, 2004, art. cit.
- GANDINI, Gerardo (1995). *La ciudad ausente*, ópera en dos actos, con libreto de R. Piglia, dirección musical de Eric Oña, dirección de escena de Pablo Moritano, diseño escenográfico de María José Besozzi, La Plata, teatro Argentino, 11 de septiembre de 2011.
- GIANERA, Pablo: "La ciudad ausente", *La Nación*, 13/09/2011.
- HOFSTADTER, Douglas, R. (1979): *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, CNCYT, 1982.
- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura y documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.
- MAMOREK, Mercedes: "Las historias de *La ciudad ausente*", Programa de mano de la ópera *La ciudad ausente*, La Plata, Teatro Argentino, septiembre 2011.
- RELLA, Franco. *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka, il postumano*, Roma, Fazi, 2004.
- [2001] *Miti e figure del moderno. Letterature, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- STEIMBERG, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, 2005, ob. cit.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen. La de las transposiciones", 1986, art. cit.
- VALENZUELA, Andrés: "Las páginas malditas de Scafati y De Santis" (reseña), *Cuadritos, periodismo de historieta*, 10/02/2009.

1. CORPUS

TEXTOS DE AUTOR

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente* (novela), Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

— *La ciudad ausente* (libreto de la ópera homónima de G. Gandini). Edición artesanal de Ricordi, Buenos Aires, 1995. Y en: *Revista del Teatro Colón* 6-46, 1997.

— (1993 circa). "Transcripción diplomática del borrador de la ópera *La ciudad ausente*, (hojas 1-2, 3-4 y 5-6)." Disponible:
http://www.revuerctoverso.com/IMG/pdf/Apendice_1_Transcrip_2ED258.pdf, y
 "Borrador de la ópera *La ciudad ausente* (copia digital, pp. 1-6), en: M. A. Alí: "La pasión escrituraria de Ricardo Piglia. *La ciudad ausente* de la novela a la ópera", *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, N^o. 2, 2007, ISSN 1954-3174,. Disponible:
<http://www.revuerctoverso.com/spip.php?article70> (Consultado: 17/01/2008).

— (1993/4 circa) *La ciudad ausente* (esquema-guion del libreto de ópera), inédito (facilitado por el autor).

GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente*, ópera en dos actos (partitura), Buenos Aires, Melos/Ricordi: inédita, 1995.

— *La ciudad ausente* (ópera de cámara: texto espectacular). Estreno mundial –1995– y reposición –1997– en el Teatro Colón de Buenos Aires.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente* (historieta). Adaptación de Pablo DE SANTIS. Dibujos de Luis SCAFATI, Buenos Aires, Temas, 2000.

PIGLIA, R.; P. DE SANTIS y L. SCAFATI: *La ciudad ausente* (novela gráfica), Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2008.

DE SANTIS, Pablo: *La ciudad ausente* (esquema-guion de la historieta), inédito, circa 2000.
 (Facilitado por el autor.)

TEXTOS INSTITUCIONALES

TEATRO COLÓN (VHS): *La ciudad ausente* de G. Gandini (VHS de la ópera), Buenos Aires, Teatro Colón, 1995, 140', color.

—/Ricordi (Programa de mano ilustrado): *La ciudad ausente*, programa de mano de ópera de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, (Programa de mano, ed. bilingüe, ilustrada con bocetos y fotos de E. Basaldúa), Buenos Aires, Ricordi, 1995.

TEATRO COLÓN (Programa de mano): *La ciudad ausente*, programa de mano de la ópera de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, Buenos Aires, temporada 1995.

— (Programa de mano): *La ciudad ausente*, programa de mano de la ópera de Gerardo Gandini, libreto de Ricardo Piglia, Buenos Aires, temporada 1997.

—/ KAZUMI STAHL, Anna (1995): (English Translation) *The Absent city* (An opera by Gerardo Gandini. Libretto by Ricardo Piglia). Ricordi/Teatro Colón, versión inédita (facilitado por M. Zaionz).

—/ ZAIONZ, Mónica (1995 circa.) "Guion del subtítulo de *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini". Teatro Colón, 1995, versión inédita (facilitado por la autora).

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

TEXTOS DE PIGLIA

Novela – nouvelle - cuento

- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1998.
 - “Otra novela que comienza”, en *Clarín, Cultura y Nación*, 7 de marzo de 1985: 1-2.
 - *Cuentos morales. Antología personal (1960-1990)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995.
 - *La invasión*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
 - “El fluir de la vida”, en H. Libertella: *25 cuentos argentinos del siglo XX: una antología definitiva*, Buenos Aires., Perfil, 1997.
 - *El Pianista*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2003.
 - “Agua florida”, *Crisis* Nº 10, Buenos Aires, 1974, pp. 21-23.
 - “Diario de un loco”, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1998.
 - “Encuentro en Saint Nazaire”, en *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. [versión con “Diario de un loco” en el Apéndice.]
 - “En otro país”, *Prisión perpetua*, 1988, ob. cit., p. 43.
 - “La Isla de Finnegans”, *Revista El Péndulo*, Nº 2, Buenos Aires, De la Urraca, 1991.
 - “La mujer grabada”, *Ojo x Hoja* 5, octubre de 1996. Y en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999: 41-46.
 - *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
 - *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Direcciones, ediciones, compilaciones, ensayos, notas críticas

- (1970). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” (entrevista a Rodolfo Walsh). En: Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Siglo XXI, 1973:9-28.
- (1999). “El último cuento de Borges”, *Formas breves*, ob. cit., pág. 63.
- (2000). “Sobre/hacia una traducción de *La ciudad ausente*” (versión en español del epílogo de: *The Absent City*, Translated by Sergio Waisman, Duke University Press, Durham and London, 2000), en: *El Cuervo*, 11/10/2008. Disponible: <http://editorialelcuervo.blogspot.com/2008/10/el-afterword-para-absent-city-ricardo.html> (Consultado 15/11/2008.)
- (Ed.) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández.*, Buenos Aires, FCE-UBA, 2000.
- “La ficción paranoica”. *Clarín*, 10/10/1991, p. 4-5.
- “Notas sobre Macedonio en un diario”, *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 12/12/1985: 1-3
- “Poéticas de la novela en América Latina. Macedonio Fernández”, en: J. Rigoli (ed.), *Comprar(a)ison I. An International Journal of Comparative Literature*, Peter Lang, Bern, 1997.
- “Vivencia literaria”, *Clarín*, 30/01/1997. Reproducido en: Cella, Susana (comp.) 1998.

- (1986) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- (1986) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000 (versión ampliada).
- *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- “Cómo está hecho el Ulysses”, en: *El último lector*, 2005, ob. cit. cap. 6.
- *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999.
- *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Urraca, 1993.
- (ed.) “Introducción” (1973) a: Arlt, R. *El juguete rabioso*, Bs. As., Austral, 1993.
- “Clase media: cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig” (1969), en: Lafforgue, J. (comp.) *Nueva novela latinoamericana 2*, Bs. As., Piados, 1972.
- “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, en: *Hispanèrica: Revista de Literatura*, 3.7, 1874.
- “Interrogatorio 2. Cuatro implicados hablan [sobre narrativa policial]: J. L. Borges, J. Rest, R. Piglia y R. Tizziani. Reivindicación de la práctica”, en: Lafforgue, J. y Rivera, J. *Asesinos de papel*, Bs. As., Calicanto, 1997.
- “La experiencia impersonal”, en: *Página 30*, junio 1993.
- “Prólogo. La memoria de Borges”. *La Biblioteca Total. Viaje por el universo de Jorge Luis Borges*, (CD-Rom), Bs. As., La Nación, 1996.
- “El final de un crimen”. En: *Clarín. Cultura y Nación*, Bs. As., 13/11/1997.
- y SAER, Juan José. (1990) *Diálogo Piglia Saer. Por un relato futuro*, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate, 2007.
- *Formas breves*, Bs. As., Temas, 1999.
- *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Bs. As., 2001.
- “Los usos de Borges”, en: *Variaciones Borges*, Revista del C. de E. y D. J. L. B., 3/ 1997.
- “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. En: *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, FFL, UBA, Nº 6, 1987.
- “Hacia la crítica”, en *Los libros*, Bs. As., Galerna, Año 1, Nº 1, sep. 1972.
- y O. TCHERKASKI [Dir.]: Cortázar, Julio: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Colección La Biblioteca Argentina, Clarín, Serie Clásicos, 2001.

Libretos cinematográficos

- *Macedonio Fernández / DNI*. Guión (Dirección de Andrés Di Tella), Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1995, 45 minutos.
- SPINER, Fernando y Fabián BIELINSKY. *La Sonámbula*, libreto cinematográfico del film de Fernando Spiner (Dir., 1998), 1995. Disponible en: <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/sonambulaintro.htm> [Consultado 20/12/08].

TEXTOS DE GANDINI

- GANDINI, Gerardo. *La casa sin sosiego*, ópera de cámara sobre libreto de Griselda Gambaro, estreno mundial: Teatro San Martín, Buenos Aires, temporada 1991. [Texto espectacular.]
- *Liederkreis, una ópera sobre Schumann*, sobre libreto de Alejandro Tantanián, Buenos Aires, Teatro Colón, temporada 2000. [Texto espectacular.]
- (1995). *La ciudad ausente*, ópera en dos actos, con libreto de R. Piglia, dirección musical de Eric Oña, dirección de escena de Pablo Moritano, diseño escenográfico de María José Besozzi, La Plata, teatro Argentino, 11 de septiembre de 2011. [Texto espectacular.]
- *Diario 1960/87*, (50'), Festival Nove Forme Sonore, Roma, 1988.
- *Diario 1987/91*, (20'), Buenos Aires, Instituto Goethe, 1991.
- "Están", en *Segundas Jornadas de Música del siglo XX*, Córdoba, Argentina, snp, 1984.
- "Objetos encontrados", en *Lulú*, Nº 1, septiembre 1991, 57-64.
- (1998) "Del recato y otros pudores, reflexiones sobre el oficio de componer", *Punto de vista*, Nº 60, abril 1998, 31-33.
- "Desde Buenos Aires: ¿La influencia? de ¿La música hispánica? en ¿La música de concierto? ¿Latinoamericana?", en P. Fessel, *De música*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006: 45-52.

TEXTOS DE PABLO DE SANTIS

- DE SANTIS, Pablo. *El teatro de la memoria*, Buenos Aires, Destino, 2000.
- *Historieta y política en los '80: La Argentina ilustrada*. Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
- *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Piados, 1998.
- "La historieta cuadro a cuadro", *Clarín*, 06/01/2007, URL <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/01/06/u-00611.htm>
- "Un ejercicio melancólico", 2006, inédito (facilitado por el autor).
- "Literatura dibujada", *Todavía*, Fundación OSDE, diciembre de 2002. Disponible en: http://www.revistatodavia.com.ar/notas3/nota_desantis/frame_desantis4.htm, (Consultado 08/08/06)
- "Una aventura en cuadritos", *Clarín*, Cultura y Nación, domingo 14 de enero de 2001.
- Prólogo a: GOCIOLO, J. y D. ROSEMBERG. *Historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, De la Flor, 2000.

TEXTOS DE LUIS SCAFATI

Scafati, ilustrador:

- Kafka, Franz (1997). *La metamorfosis*, ilustr. L. Scafati, trad. C. Aira, Buenos Aires, de la Urraca 1997. Y: Barcelona, Libros del Zorro Rojo, Libros del Zorro Rojo, 2009.
- Cervantes, Miguel de. *Pequeño Quijote ilustrado*, dibujos L. Scafati, Buenos Aires, De la flor, 2006.
- Melville, Herman. *La historia del Town-Ho*, ilustr. L. Scafati, trad. E. Pezzoni, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, Libros del Zorro Rojo, 2005.
- Stevenson, R. L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ilustr. L. Scafati, Buenos Aires, Santillana, 2001.

- Roldán, G. *Dragón*, ilustr. Scafati, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Hernández, José. (2004) *El gaucho Martín Fierro [y] La vuelta de Martín Fierro*, dibujos de Luis Scafati, en: serie Libros ilustrados, Buenos Aires, *La Nación*, 2 fascículos; il. (Serie Argentina). Y ed. de lujo, Alloni-Laffont, 2005.
- Poe, Edgar Allan. *Arthur Gordon Pym*, ilustr. L. Scafati, trad. J. Cortazar, Libros del Zorro Rojo, Barcelona, 2009.
- Poe, E. A. *El gato negro y otros relatos de terror*, ilustr. L. Scafati, trad. E. Gandolfo, Barcelona, 2007.
- Bayley, E. *La claridad y otros poemas*, ilustr. Scafati, Buenos Aires, CEAL, 1989.
- SCAFATI, L. *Drácula*, Libros del Zorro Rojo, Barcelona, 2007.
- *Mambo Urbano*, Buenos Aires, De la Urraca, 1992.
- Blogspot: <http://luisscafati.blogspot.com/> y <http://www.luisscafati.com.ar/>
- (intervención en): Mesa redonda: "Piglia en imágenes: cine y cómics" (video de 84'), Madrid, Casa de América, URL: <http://www.casamerica.es/es/casa-de-america-madrid/agenda/literatura/semana-de-autor-dedicada-a-ricardo-piglia/piglia-en-imagenes-cine-y-comics/presentacion-piglia-en-imagenes-cine-y-comics-en-casa-de-america-15-04-08> (Consultado: 12/06/2008.)

ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES CON LOS AUTORES (AD HOC):

- GANDINI, G. y R. PIGLIA: "Conversación sobre la transposición de la novela *La ciudad ausente* a ópera", (Vinelli, E.: desgrabación y transcripción), Buenos Aires, 03/12/2007, inédita. (ANEXO I.)
- VINELLI, Elena (2010b): "La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis", Revista *Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Año VII, Número 13, V4, 2010:35-42, ISSN 1668-5024, URL del Documento: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/1033/hologramatica13_v4pp35_42.pdf, URL de la revista: [cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3](http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3).
- "Subtitular la ópera. Conversación sin música con Mónica Zaionz", 26/12/2005, inédita. (ANEXO II.)

ANÁLISIS DEL DISCURSO

TRANSPOSICIÓN - GÉNERO DISCURSIVO – TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN – CRÍTICA GENÉTICA – LINGÜÍSTICA TEXTUAL – ENUNCIACIÓN – SEMIÓTICA - FILOSOFÍA – LECTURA/ESCRITURA – TEORÍA DE LA CULTURA - ESTUDIOS DE CASOS.

- ADAM, Jean-Michel. « Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue », Paris, Nathan, 1992. Versión en español: "Los textos: tipos y prototipos. Relato, descripción, argumentación, explicación y diálogo", Traducción y adaptación de Analía Reale. (Seminario de Posgrado "Modelos Textuales", Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA.)
- AGAMBEN, Giorgio: "El autor como gesto", en: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos (Ed). *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Piadós, 2002.

- ALVARADO, Maite y Alicia YEANNOTEGUY. *La escritura y sus formas discursivas*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- AMICOLA, José: "La palabra en la novela. El círculo de Bajtín y la pragmática", en: *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2009.
- BAJTÍN, Mijaíl (1952-1953 circa.) "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1982.
- (1929 circa). *Problemas de la poética de Dostievski*. México, FCE, 1986.
- BARRENECHEA, Ana María. *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- BASSO, Pierluigi. "Fenomenología della traduzione intersemiotica", *VS* 85/87, 2000.
- BASTOS, Roa. "La escritura secreta de las tachaduras", en: *La Nación*, Sección 4ª, 29/04/1991.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991:59.
- (1923) "La tarea de la traducción", *Ensayos escogidos*, Editorial sur, Buenos Aires, 1967.
- *El Narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R., Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- "Crisis de la novela. A propósito de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin", en: revista de cine *Kilómetro 111*, Nº 3, marzo 2002.
- (1938 circa): "El Flâneur", en: "El París del Segundo Imperio en Boudelaire", en: Tiedemann R. y Schweppenhäuser (ed.): *Obras. Walter Benjamin*, libro I / vol. 2, pp. 121-158.
- BENVENISTE, E. 1966: "Semiología de la lengua", en *Problemas de Lingüística General II, Siglo XXI*, México, 1971/2.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Madrid, G. Gili, 1974.
- BERMÚDEZ, Nicolás D. "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. *Estudos Semióticos*. [online] Disponible: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. (Consultado 28/02/2009.)
- BETTETINI, G.: "Las transformaciones del sujeto en la traducción", en: *La conversación audiovisual*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1986.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *El libro que vendrá*, Madrid, Trotta, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. "Sobre el doblaje", en: COZARINSKY, E. *Borges y el cine*, Bs. As., Sur, 1974.
- BOURDIEU, Pierre (1966) "Campo cultural y proyecto creador", en Barbut, M. y otros: *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1973: 135-182.
- (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BUCHNHORST, R. y M. VEDDA (Ed.) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Buenos Aires, Gorla, 2008.
- BÜRGER, C. y P. BÜRGER (1998): *La desaparición del sujeto*. Madrid, Akal, 2001.
- BÜRGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

- CALVINO, Italo: "Los niveles de la realidad en literatura", *Punto y aparte*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- CALABRESE, Omar: "Lo strano dell' equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)", *VS* 85/87, 2000.
- (2004): "Picázquez o quién es el autor de Las Meninas", *Tópicos del Seminario*, 13, enero-junio 2005: 71-89 (Orig. It.: "Picazquez – Ovvero: chi è l'autore de Las Meninas?", *Carte Semiotiche*, 6-7, setiembre 2004.)
- (1987) *La era neobarroca*, Madrid, Catedra, 1989.
- *Il linguaggio dell'arte*, Milano, 1986.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. "Itinerari della mente cinematografica", *VS* 85/87, 2000.
- CATTRYSSE, Patrick. "Media Translation", *VS* 85/87, 2000.
- CAUDANA, Carlos A. (comp.). *Literatura y espectáculo. La transposición*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1991.
- CHARAUDEAU, Patrick. La problemática de los géneros: De la situación a la construcción textual. *Revista signos*, vol. 37, Nº 56, 2004: 23-39. Disponible: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342004005600003&lng=es&nrm=iso
- CIAPUSCIO, Guiomar. *Tipos textuales*, Buenos Aires, UBA, 1994.
- "Fundamentos teóricos", en: *Textos especializados y terminología*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2003. Cap. 1.
- e Inés KUGUEL: "Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados", en: García Palacios, J. Y M. T. Fuentes (Ed.): *Entre la semiología, el texto y la traducción*, Salamanca, Almar, 2002: 37-73.
- CULIOLI, Antoine. *Escritos*. (Comp., prólogo y prófalo de S. Fisher y E. Verón; edición de N. Bermúdez), Buenos Aires, Santiago Argos, 2010.
- DAM, Jean-Michel. *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992. Versión en español: *Los textos: tipos y prototipos. Relato, descripción, argumentación, explicación y diálogo*. Traducción y adaptación de Analía Reale. (Seminario de Posgrado "Modelos Textuales", Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA.)
- DELEUZE, Gilles (1968). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- y F. GUATTARI (1975). *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- DERRIDA, Jacques (1985): "Torres de Babel", en *ER, Revista de Filosofía*, Sevilla, Nº 5, invierno, 1987: 35-68.
- "La loi du genre", en *Glyph*, 7, Batimore, Johns Hopkins University Press, 1980. (Versión en español de Ariel Schettini para la cátedra de "T. y A. Lit. C", FFL, UBA.)
- (1996) *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DOMENACH, Hervé: "¿Hay una teoría de las migraciones?", Conferencia plenaria del Congreso argentino de estudios sobre migraciones internacionales, políticas migratorias y de asilo, Buenos Aires, 25 - 27 de abril de 2006. (Consultado 20/03/07.) Disponible: <http://www.congresomigraciones.com.ar/activid.html>
- DORRA, Raúl. "Entre el sentir y el percibir", en: AAVV: *Semiótica, estesis, estética*, Sao Paulo-Puebla, EDUC- UAP, 1999.

- “Actividad descriptiva de la narración”, *Hablar de literatura*, México, FCE, 1989.
- DRUCAROFF, Elsa: *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- DUCROT, O. y T. TODOROV, T. (1972) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, (trad. E. Pezzoni), Buenos Aires, Hachette, 1979.
- DUSI, Nicola: “Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, en VS 85/87, 2000.
- ECO, Umberto: “Traduzione e interpretazione”, VS 85-7, 2000.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri / Bompiani, 2003. Versión en español: *Decir casi lo mismo*, Barcelona, Lumen, 2008, Cap. 10. [en el libro [2003] 2008, Eco despliega y amplía el artículo de 2000.]
- (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona Lumen, 1981. ECO, Umberto (1968): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981:166-167.
- (1964) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen-Tusquets, 2001. Disponible: www.ssñsub.unibo.it/fondogretotti.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: “Estructuras topológicas en la literatura”, *Revista Sur* N° 300, Buenos Aires, mayo 1966.
- FABBRI, Paolo: “Due parole sul trasporre”, VS 85-87, 2000. [Fabbri, el semiólogo de Rímini.]
- (1998). *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- “La intraducibilità da una fede a un’ altra”, *Carte semiotiche*, N° 2, settembre 1995: 59-73.
- FASSBINDER, Rainer (1980): “Las ciudades de los hombre y su alma. Una desordenada reflexión sobre la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*”. Trad. J. Ledesma, *Kilómetro 111*, N° 3, Buenos Aires, marzo 2002:119.
- FERREIRO, Emilia. *Pasado y presenta de los verbos leer y decir*, Bs. As.-México, FCE, 2001.
- FOUCAULT, Michel (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- (1966): “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas*, México, siglo veintiuno, 1986.
- (1969). ¿Qué es un autor?, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- *Discurso, poder y subjetividad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- (1975) *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 2001.
- FILLINICH, M. Isabel. *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- “La situación narrativa: percepción y voz”, en: *La voz y la mirada*, México, BUAUP- P y V, 1999.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómades*, Buenos Aires, LIMbØ ediciones, 2004.
- GAGLIANO, Mauricio. *Traduzione e interpretazione, VS 85/87*, 2000.
- GAMERRO, C. y P. SALOMON (comp.) *Antes que en el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guion*, Buenos Aires, la marca, 1993.
- GARCÍA BERRIO, A.; HUERTA CALVO, J. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

- GENETTE, Gérard (1977). "Géneros, tipos y modos", en: M. A. Garrido Gallardo (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GINZBURG, Carlo (2000): *Nenhuma ilha é uma ilha*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- (1998) "Mito. Distancia y mentira", en: *Ojazos de Madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península, 2000.
- (1979) *Mitos, emblemas, índicos. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- GONZÁLEZ, Javier R.: "Non più mesta accanto al fuoco: floración osperística del mito de Cenicienta". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, UCA, Nº 25, 2011.
- GREIMAS, A. J. y J. COUTES (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- HAMON, Philippe. *Introducción al análisis descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.
- HARARI, Roberto. *El sujeto descentrado. Una presentación del psicoanálisis*, Buenos Aires, Lumen, 2008.
- HEINEMANN, W. [2000]: "Clases Textuales. Para la discusión sobre las clases de base del comunicar. Retrospectiva y panorama". En: *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, K. Adamzik (ed.), Tübingen, Stauffenburg. (Traducción informal de G. Ciapuscio para el Seminario de Posgrado "Modelos Textuales", Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA, cursadas 2002 y 2005.).
- HELBO, André. "Adaptation et traduction", VS 85/87, 2000.
- HOFSTADTER, Douglas, R. (1979): *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, CNCYT, 1982.
- HUYSEN, Andreas (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- IVANOV, V. V.; I. M. LOTMAN, A. PIATIGORSKI, V. N. TOPOROV y B. A. USPENSKI (1973, circa). *Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)*. Disponible: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm> (Consultado: 20/04/09).
- JAKOBSON, Roman (1959): "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- (1968): "La lengua en relación con otros sistemas de comunicación", *Obras selectas I*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 301-310. [Expuesto públicamente en el Simposio Internacional *Languages in Society and in Technique*, Milán, 1968.]
- (1974): "Ojeada sobre el desarrollo de la semiótica", en *Obras selectas I*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 346-362.
- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura y documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.
- JAUSS, Hans R. (1975) "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J. A. Mayoral. *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987: 76-83.
- JOLLES, André. (1930) "Le conte", en: *Formas simples*, Paris, Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1997.

- KRAUSS, Rosalind E. (1993) *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.
- LOIS, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Eidicial, 2001: 4.
- LOTMAN, Jurij (1981). *Il giratondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998.
- LYOTARD, J.- F. 1976: *Economía libidinal*, (Trad. Tununa Mercado), Buenos Aires, FCE, 1990.
- MAINGUENEAU, D. y P. CHARAUDEAU (2002). *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique [2005]. *Discurso literário*, Trad. Adail Sobral, Sao Paulo, Contexto, 2006.
- MÁRSICO, Griselda. "Postfacio: Ningún poema está dedicado al lector. Reflexiones en torno a las traducciones de Walter Benjamín al español", en: KOHAN, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamín*, Bs. As., Norma, 2004
- MARCONI, Luca. "Amangiamenti musicali e trasposizioni visive", *VS 85/87*, 2000.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*, Galilée, París, 1978.
- MARTÍN ZORRAQUINO, M. A. y J PORTOLÉS LÁZARO. « *Los marcadores del discurso* », en: BOSQUE, I. y V. DEMONTE, V. (dir.) *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999.
- MONTANARI, Federico. "Tradurre e interpretazione", *VS 85/87*, 2000.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio: "De la tragedia a la conspiración. Entrevista con el escritor argentino Ricardo Piglia", *La Nación*, Buenos Aires, 18 de mayo 2003. Y en: *Wemilere de las letras*, año V, edición 21/22, Buenos Aires, primavera-verano austral 2003-2004. Disponible: <<http://usuarios.lycos.es/wemilere/menucultural5.htm>>
- NANCY, Jean-Luc (2003) *La representación prohibida*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006.
- OYARZUN, Pablo: "Introducción" a W. BENJAMIN (1954 p. m.) *El Narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- NARVAJA DE ARNOUX, Elvira. *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- "La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso", *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas "Análisis del Discurso y enseñanza de la lengua"*, formato CD, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú, 2004.
- NERGAARD, Siri. "Conclusioni. Intorno all'ipotesi della traduzione intersemiotica. Riflessioni a margine", *VS 85/87*, 2000.
- ONG, Walter. (1983) *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, México, FCE, 1993.
- POSSENTI, Sírio. *Questões para analistas do discurso*, San Pablo, Parábola, 2009.
- PUCCINELLI ORLANDI, Eni: "Efeitos do verbal sobre o não verbal", *Rua*, UNICAMP-NECREDI, Campinas, 1:35:47, 1995.
- RANCIÉRE, Jacques (2008). *El espectador emancipado*, Vilaboa (Es.), Ellago, 2010.
- RICOEUR, Paul (2004). *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Piados, 2005.
- PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría y crítica y estudios culturales*. Buenos Aires, Piados, 2002.
- RELLA, Franco. *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka, il postumano*, Roma, Fazi, 2004.

- [2001] *Miti e figure del moderno. Letterature, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2005.
- *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SERRANO OREJUELA, Eduardo: "Acerca de la competencia semiótica", King Saud University, Cali I, 2001, Modificado: 2008. Disponible:
<http://faculty.ksu.edu.sa/belaichi/DESCRIPCIONES/Competencia%20semi%C3%B3tica.pdf>
 (Consultado: 25/06/2008.)
- SILVESTRI, Adriana. *Discurso instruccional*, Buenos Aires, UBA, 1995.
- SOMOZA, Patricia: "Leer y escribir en red". Entrevista a Ricardo Piglia, *Adn cultura, La Nación*, 19/04/2008: 4-7.
- SONTAG, Susan: "Traducir para compartir", *La Nación*, Suplemento Cultura, 30/11/03.
- SONTAG, Susan (2001). "De la novela al cine: *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder", en: *Cuestión de énfasis*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.
- STEIMBERG, Oscar: "Géneros", en Altamirano, Carlos (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002. Disponible:
http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Generos.pdf
- "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", *Lenguajes* Nº 4, 1980.
- (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires, 2005.
- "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", Coloquio Internacional "Imágenes en vuelo, textos en fuga" – *Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001. Disponible:
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/steimberg_sobre.doc
- "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva", en *Sociedad* Nº 5, octubre, 1994.
- *La recepción del género*, Buenos Aires, UNLZ, 1988.
- STEINER, George (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, FCE, 1980.
- (1971) *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- TODOROV, T. (1987). "El origen de los géneros", en Garrido Gallardo, 1988, ob. cit.
- TOROP, Peeter: "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Cuicuilco*, mayo-agosto, año/vol. 9, número 024, ENAH, México DF, 2001:3. (Consultado 15/01/2009) Disponible:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35102502.pdf>
- TOURY, Gideon (1995) *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá*. Madrid, Cátedra, 2004.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen. La de las transposiciones", *I Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*. UNLP, La Plata, octubre de 1986.
- *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- VAN DIJK, T. *El discurso como estructura y como proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000.

- VANOYE, Francis: «De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma», VS 95-7, 2000.
- *Récit écrit Récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.
- VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- (1973): "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en *Conducta, estructura y comunicación. Escritos teóricos 1959-1973*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- (1988): "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación", en *Fragmentos de un tejido*, 2004, ob cit., pp. 193-212.
- "Espacios públicos en imágenes", Escuela de Fotografía e Imagen, Universidad de Artes y Ciencias Sociales - ARCIS. Santiago de Chile, 2004.
- (1987): "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1996.
- *Imagen de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*, Buenos Aires, EUDEBA (FFL-UBA), 1986.
- (1979). "Diccionario de lugares no comunes", *Fragmentos de un tejido*, 2004, ob. cit, pp. 39-60.
- VINÇON, Paolo (1995). "Traduzione intersemiotica e racconto", *VERSUS 85-87* (Quaderni di Studi Semiotici, Bompiani), 2000.
- VOLEK (Ed.) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtin*. I y II, Madrid, Fundamentos, 1992.
- WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*, Buenos Aires, A. Hidalgo, 2005.
- WOLF, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As., Paidós, 2001.
- ZÁTONYI, Marta (comp.). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2009.
- ZECHETTO, Victorino (coord.) *Seis semiólogos en busca de lector. Saussure/ Peirce/ Barthes/ Greimas/ Eco/ Verón*, Buenos Aires, Ciccus/ La Crujía, 1999.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica. "El otro personaje: enunciación, exterioridad y discurso", *Escritos*, Nº 15-16, enero-diciembre de 1997: 253-258.

LA CIUDAD AUSENTE: LA POÉTICA DE LA NOVELA

Estudios y ensayos críticos, artículos periodísticos

- ALEMIÁN, Ezequiel: "Piglia: la traducción como una clave de la literatura argentina", *Clarín*, 21/07/10.
- ALÍ, Alejandra (2006). "La casa de la memoria", *NRFH*, LIV, núm. 2, 523-556.
- (2005) "El testimonio en las microrrelatos de La ciudad ausente". Disponible: <<http://www.geocities.com/aularama/ponencias/abc/ali.htm>> (Consultado 31/12/2008).
- ALMEIDA, Odenildo de França: "Sobre meninas e máquinas: 'La nena' de Ricardo Piglia", *Revista Criação & Crítica*, n. 6, p. 18-27, 2011. Disponible: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N6_OFAlmeida.pdf (Consultado: 20/04/2011).

- (2010) *A máquina e a palavra: poética e narração em La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Disertación de Maestría, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo. Tesis disponible desde 20/10/2011 en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-12112010-121602/> (facilitada por el autor en 2010).
- AVELAR, Idelber (1999): *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000. Disponible: Disponible en: <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>
- “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”, en *Modern language Notes*, vol. 110, EEUU, 1995.
- “Bares desiertos y calles sin nombre: literatura y experiencia en tiempos sombríos”, *Revista de Crítica Cultural*, Nº 9, Santiago de Chile, noviembre de 1994: 416-432.
- BARRENECHEA, Ana María (1996). “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en: Jorge Fonet (comp.) *Ricardo Piglia*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- (comp.) *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- BERG, Edgardo. “La novela que vendrá. Apuntes sobre Ricardo Piglia”, en: MESA GANCEDO, Daniel (org.). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- (1996) “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. Fonet, J. (comp.) 2000, ob. cit.
- *Poéticas del suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*, Buenos Aires, Akal, 2000.
- BORGES, Jorge Luis (1952). “Macedonio Fernández, 1874-1952”, *Sur* 209-210, Marzo-Abril 1952, 145-147. [Discurso de Borges ante la tumba de Macedonio Fernández].
- (1961): “Macedonio Fernández”, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
- ([1951] 1952): “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Otras Inquisiciones* (1952), en: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974:747.
- (1941a). “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, en *O. C.*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- (1941b). “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944: 120-124.
- (1960) “Del rigor de la ciencia”, *Museo*, Buenos Aires, *O. C.*, Emecé, 1974.
- (1964) “El otro, el mismo” (prólogo), en: *O. C.*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BRATOSEVICH, Nicolás y grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- BUENO, Mónica. *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- “Prólogo” a Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*, Buenos Aires, La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos: Dir. R. Piglia y O. Tcherkaski, Buenos Aires, Clarín, 2001.

- “De islas y utopías en la literatura argentina”, *Caligrama*, Belo Horizonte: UFMG, Vol 12, dezembro 2007.
 - “Historia de un inventor, Adolfo Bioy Casares”, *Guarano*, Nº 3, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999: 74-79.
- CAMBLONG, Ana María. “¿Cómo se construyó el Museo de Macedonio?”, en *Filología XXVII*, 1-2, 1994.
- “Otra lectura del texto”, en CAMBLONG, A. M. y A. de OBIETA (Coord.). Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*, edición crítica, España: Archivos, CSIC, 1993.
- CARRIÓN, Jorge (Ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona, Candaya Ensayo 3, 2008.
- “Dos por cuatro: la multiplicación pigliana”. Prólogo a: Carrión (Ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. 2008, ob. cit.
- CELLA, Susana (comp.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998:155.
- CERVERA SALINAS, Vicente. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CERRATO, Laura. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- DALMARONI, Miguel. “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”, en: JITRIK, N. (dir. Colección) y FERRO, J. (Dir. Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 8, Buenos Aires, EMECE, 2007.
- DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio; Paul FIRBAS, Noel LUNA y José Antonio RODRÍGUEZ GARRIDO (ed.). *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, PLAS Cuadernos, Number 2, Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.
- DI TELLA, Andrés (dir.): *DNI*. Guión de R. Piglia, Bs. As., Secretaría de Cultura de la Nación, 1995, 45’. [Versión en DVD que, con el nombre de *Macedonio Fernández*, reedita editorial Candaya en: Carrión, J. (coord.). Sección “Elena Bellamuerte”, 2008.]
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás. “La Argentina de Borges y Perón. Memorias del fin del mundo”, *Claves de razón práctica*, Nº 3, junio de 1990.
- ESTRADE, Christian: « L'expérience des formes dans l'œuvre de Ricardo Piglia », Tesis de doctorado, Universidad Stendhal - Grenoble 3, 2006, inédita (versión en .pdf facilitada por el autor).
- “Genealogía de un *work in progress* (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Journées des 13 et 14 juin 2008 - Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines*, Paris, 13/14 de junio de 2008. Disponible en : CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains), Université de Paris-Sorbonne Paris IV. URL: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/estrade.pdf>
 - “*La ciudad ausente* y su linaje duchampiano y kafkiano”, en: Carrión, J. (2008) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Obra citada., p. 83-100.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Una novela que comienza*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ercilla, c. 1940, port. 1941.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*, edición crítica, España: Archivos, CSIC, 1993.
- *Museo de la Novela de la Eterna*, Tomo VI, *Obras Completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

- *Teorías*, Tomo III, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
 - "Cirugía psíquica de extirpación". En: *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.
 - "El zapallo que se hizo cosmos", en *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, O. C., t. VII, 1987.
- FERRO, Roberto. "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod". En: JITRIK, N. (comp.) SyC Nº 3, Buenos Aires, sept. 1992: 117-133.
- FORASTELLI, Fabricio. "La lectura y el lector. Sobre *El último lector* de Ricardo Piglia", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010. Disponible:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/05-forastelli>
 (Consultado 20/XII/2010.)
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- "Memoria y complot en *La ciudad ausente*", en: Mesa Gancedo (coord.): *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006:141-159.
 - (comp.). *Ricardo Piglia*, Serie valoración múltiple, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- FORSTER, E. M. (1957) *Aspectos de la Novela*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, México, 1961: 114-228, n. 70. [Conferencias de 1927.]
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José: *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Bem, Perter Lang, 2009.
- GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Ynés. "La ficción y la retórica de la barbarie", Cap. II, 7, en *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*, Medellín, La Carreta Editores, 2008: 98-108.
- *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*. Medellín: La carreta literaria, 2008.
- GROTTO, Livia. "Disfraces do invisible, duplicações da história na obra de Ricardo Piglia" (Tesis de Mestría), Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, agosto de 2006. (Facilitada por su autora).
- HUYSEN, Andreas (1986). "El vamp y la máquina: *Metrópolis*, de Fritz Lang", en: *Después de la gran división*, 2006, cap. 4, pp. 123-150.
- IGLESIA, Cristina (2003). "Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente*", en: Rodríguez Pérsico (comp.) 2004: 102-111.
- JITRIK, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández", *El fuego de la especie*, Bs. As., Siglo XXI, 1971.
- (1976). "En manos de Borges el corazón de Arlt", en: Fernet, J. (comp.), 2000, ob. cit.
- JOYCE, James (1939). *Finnegans Wake*, trad. de Víctor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993.
- (1922) *Ulises*, Madrid, Cátedra, 2009.
- LAFFORGUE, Jorge. *Cartografía personal*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005.
- LINDSTROM, Naomi: "En las manos de Borges el corazón de Arlt". En: Mesa Gancedo, D. (comp.), 2006: 131.
- LUPPI, Nacho (ed.). "Ricardo Piglia habla de La Sonámbula", Disponible:
<http://www.xiti.com/xiti.asp?s=185392> [Entrevista realizada para el *making off* de *La Sonámbula* de F. Spiner, 1988.] (Consultado: diciembre 1998).

- MASIELLO, Francine: "Traducir la historia", en: Rodríguez Pérsico (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, ob. cit., 2004:147-160.
- MESA GANCEDO, Daniel (org.). Ricardo Piglia. *La escritura y el arte de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- MOLINA, Mauricio (1992): "*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", *Vuelta* Nº 193, México. Reed. en: Fonet, J. (2000: 268-270).
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. "De la tragedia a la conspiración. Entrevista con el escritor argentino Ricardo Piglia", *La Nación, Cultura*, 18/05/2003.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa: "Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010. Disponible <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/02-orecchia-havas> (Consultado 20/XII/2010).
- "Género y metaforización de la creación literaria en dos obras de Ricardo Piglia", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010.
- OTTO, W. F. *Las musas. Origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- PAGLIAI, Lucila. "La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman", en: Barrenechea, A. M. (Comp.) *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- PANESI, Jorge. "*La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia", en *Críticas*, Bs. As., Norma, 2000, pp. 269-273.
- "La traducción en la Argentina", en: *Críticas*, 2000, ob. cit.
- "Las voces del delirio", *Primera Plana: Página 12*, 14/06/1992.
- PAVEL, Thomas *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Avila. 1991.
- PEREIRA, Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009.
- QUINTANA DOMINGUEZ, Idoia. "Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción", *Orbis Tertius*, año XV, número 16, 2010. Disponible: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/04-quintana> (Consultado 22/XII/2010.)
- QUINTERO, J. Carlos. "La literatura es una contrarrealidad" [entrevista a R. P.] en: *Diálogo*, Universidad de Puerto Rico, abril de 1997.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (Comp. y Prol.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburg, University of Pittsburgh, 2004.
- (1994). "Introducción a Ricardo Piglia", en: Fonet, J. (comp.) *Ricardo Piglia*, 2000, op. cit., pp. 47-48.
- ROMERO, Julia. "Ricardo Piglia, una poética de la reescritura", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010. Disponible: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/01-romero> (Consultado 20/XII/2010.)
- SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas a narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- SAER, Juan José (2005): "Historia y novela, política y policía", en: Carrión J. (Ed.), 2008:159.

SAGER, Valeria. "Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia", *Orbis Tertius*, año XV, Nº 16, 2010. Disponible <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/03-sager-1> (Consultado 20/XII/2010.)

SAÍTTA, Sylvia: "Ciudades revisitadas", *Revista de Literaturas Modernas*, Nº 34, 2004.

SOMOZA, Patricia: "Los bordes de la memoria. Una novela de intriga y ciencia ficción", *La Nación*, 14/06/2000. Disponible en: <<http://www.literatura.org/deSantis/pdsC4.html>> (Consultado 2/10/2005).

SPERANZA, Graciela: (1992): "The Buenos Aires Review" (entrevista a Ricardo Piglia), *Primer Plano*, Página 12, 31/05/1992.

— "El combate de la lectura", en: *Clarín*. Cultura y Nación, 13/02/2000.

— "Una cultura de mezcla", *Clarín*. Cultura y Nación, Buenos Aires, 19/08/1993.

— "Luz, cámara, ¡guion!", en *Primer Plano*, 10/11/1991.

SPINER, Fernando (Dir.): *La sonámbula*, (*The Sleepwalker*), 101' (con guión de Spiner, Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky); 1998.

WAISMAN, Sergio (2000). "Máquinas creadoras, sitios de resistencia", en: Rodríguez Pérsico, A. (comp.), 2004: 55-64.

— "Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política" en *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, enero 2004.

**LA CIUDAD AUSENTE: LA ÓPERA Y SU DISCURSIVIDAD – MUSICOLOGÍA – LIBRETOLOGÍA – TEXTO ESPECTACULAR
– ESTUDIOS Y ENSAYOS CRÍTICOS, ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS**

- artículos periodísticos -

CATENA, Alberto. "Los sueños de Macedonio", en: *Revista Teatro Colón*. 6-46, 1997.

CODA, Héctor: "Originalidad y oficio en una ópera nacional", *La Nación*, Sección Espectáculos, 26 de octubre de 1995.

FISCHERMAN, Diego: "Cien años no es nada", en *Página 30*, 22 de octubre de 1995.

— "La ciudad ausente o la ópera entendida como juego de espejos", *Página 12*, 11 de noviembre de 1997.

— "Ópera de fin de siglo", *Página 12*, 8 de noviembre de 1997.

— "Dos a componerse", en *Página 30*, 22 de octubre 1995.

— "La máquina de cantar historias" (frag. de la entrevista "Dos a componerse"), *Programa de mano*, Teatro Colón, Ricordi, 24 de octubre de 1995.

— "La máquina de cantar historias", *Revista Teatro Colón* 6.46, 1997.

— "Una obra maestra paranoica", *Página 12*, 25 de octubre de 1995.

— "Amor, locura y muerte", *Clásica* Nº 146, Año 14, Noviembre de 2000.

— "Vibración de una nueva vida", *Página 12*, 13/09/2011.

GANDOLFO, E. "Entrevista a Ricardo Piglia", en *Radar*, *Página 12*, Bs. As., 13/10/1996.

GIANERA, Pablo: "Todavía es posible la ópera", *La Nación: adn cultura*, 22/10/2010.

— "La ciudad ausente", *La Nación*, 13/09/2011.

- GRAÑA, Rolando. "La máquina de cantar", en *Página 30*, 22 de octubre de 1995.
- I. A. L.: "Válida reposición de una ópera de Gandini", *Ámbito financiero*, 11/11/97.
- JUÁREZ, Manolo. "Un antes y un después", *Página 12*, 25 de octubre de 1995.
- KOHAN, Pablo: "Controvertida ciudad musical", *La Nación*, 11/11/97.
- LIUT, Martín: "Gandini y Piglia se juntaron para escribir una ópera". *La Maga*, 08/09/1993.
- "Piglia y Gandini vuelven al Colón", *La Nación*, 8/11/1997.
- "En el 97, la nueva música toma vuelo," en: *La Nación*, Espectáculos, 11/11/1997.
- MALDÉ, G. "Un serio error del teatro Colón", *La Prensa*, 27/10/95.
- MARGULIS, Alejandro. "Microóperas", *Diario de Poesía* 33, otoño de 1995.
- "Socios para la ópera". Nota de tapa: "Gerardo Gandini & Ricardo Piglia. La Música y la Palabra", *La Nación Revista*, 15 de octubre de 1995.
- MAMOREK, Mercedes: "Las historias de *La ciudad ausente*", Programa de mano de la ópera *La ciudad ausente*, La Plata, Teatro Argentino, septiembre 2011.
- MONJEAU, Federico. "Una canto a la precisión musical", *Clarín*, 10/11/97. Disponible 2011: <http://edant.clarin.com/diario/1997/11/10/c-00501d.htm>
- "Ópera clásica con medios modernos", *Clarín*, 8-IV-2002.
- "Gandini-Piglia, en antológica versión", *Clarín*, 13/09/2011.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio: "De la tragedia a la conspiración" (entrevista a Ricardo Piglia), *La Nación*, Sección Cultura, 18 de mayo de 2003.
- MORGENSTERN, Graciela: "Una obra tediosa", *El Cronista*, 26 de octubre de 1995.
- PALACIO, Julio. "Gandini: La ciudad ausente", en *Clásica*, 21 de noviembre de 1995.
- PLAZA, Gabriel: "El violento oficio de escribir" y "La máquina del amor" [entrevistas a R. Piglia y G. Gandini, respectivamente], *El Expreso*, 26/10/95.
- PIRO, Guillermo: "¿Cómo se escribe un libreto?", *Revista Clásica* Nº 146, Año 14, Noviembre de 2000.
- QUIROGA, Osvaldo. "Macedonio Fernández y Ricardo Piglia en el Colón", *El Cronista Comercial*, 24 de octubre de 1995.
- "Una obra excelente", *El Cronista*, 26 de octubre de 1995.
- RAPALLO, Armando. "La ciudad ausente. Una máquina de contar historias", *Clarín*, 23 de octubre de 1995.
- "Reunión Cumbre", *Clarín*, 26/10/95.
- REYES, Dean Luis (entrevistador): "Páginas del diario de Ricardo Piglia. Un diálogo con el escritor argentino en La Habana", en: *Libusa.com*, noviembre de 2000.
- S/N, "Gerardo Gandini. La tentación de la novela", entrevista a Gandini, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 17/12/2000.
- SÁNCHEZ, Matilde: "Debut y despedida", *Clarín*, 29/10/95.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola. "En torno de 'La ciudad ausente'", en: *Programa de mano del Teatro Colón*, Temporada 1995.
- VARACALLI COSTAS, Daniel. "Esta vez quise hacer simplemente una ópera", *La Prensa*, 23 de octubre de 1995.

— “En una acción saludable”, *La Prensa*, 10/11/97.

- Teoría, ensayo, crítica -

ADORNO, T. W. (1955) “Figuras sonoras”, en: *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006.

ADORNO, T. W. y M. HORKHEIMER [1964 circa]. “Sociología del arte y de la música”, en: *La sociedad. Lecciones de sociología*, Buenos Aires, Proteo, 1969.

ALÍ, M. Alejandra: “La pasión escrituraria de Ricardo Piglia: *La ciudad ausente* de novela a ópera. En: *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, N° 2, 2007. Disp.: <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article70>, (consultado: 22/02/08.)

AMEILLE, Aude: «Comment construire un livret d’opéra selon W. H. Auden» in *Cahiers de l’Echinox*, volume 16, «Fortunes et infortunes des genres littéraires», Cluj, 2009: 338-351.

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 1999.

APOLO, Ignacio: “(Muere.) –espacio y tiempo en el texto dramático”, en AAVV: *Cómo se escribe una obra teatral*, Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2003.

ARFUCH, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Bs. As., Trama/Prometeo libros, 2002.

AUDEN, Wystan H. [1962] “Notas sobre música y ópera”, en: *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo 2001.

— (1962): *The Dyer’s Hand and other Essays*, New York, Random House, 1989.

BALDERSTON, Daniel: “World Premiere of ‘*La ciudad ausente*.’” *Hispania* 79.3 (1996): 595-96.

BARBER, Lorenç. *Mauricio Kagel*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

— (1973) “Los fantasmas de la ópera”, *El grano de la voz*, Madrid, Siglo XXI, 1983.

— *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1977.

— *El grano de la voz*, Madrid, Siglo XXI, 1983.

BECKETT, Samuel: “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, en: J. Joyce. *Finnegans Wake*, trad. esp. de Víctor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993:279

BRECHT, Bertold ([1948] 1967). “Pequeño órgano para el teatro”, en: *Escritos sobre teatro*, T. III, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973: 105-141.

— (1930/40 circa) “Notas sobre Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny”, en: *Escritos sobre teatro*, T. I, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973: 84-98).

BOULEZ, Pierre. *La escritura del gesto. Conversaciones con Cecil*. Barcelona, Gedisa, 2003.

— *Il paese fertile*, Milano, Leonardo, 1990.

BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair, Opera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

— “Du document à l’opéra: à propos du livret de Richter”, *Théâtres & Musiques/ N° 1*, 2003, p. 33-41. Versión inédita en español: “Del documento a la ópera: el libreto de *Richter – Una ópera documental de cámara*” (Texto facilitado por el autor).

CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

- *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano, 1980. [Trad. esp. de F. Jarauta, en: Cacciari, M. *Hombres Póstumos*, Barcelona, 1989.]
- CATENA, Alberto. "Los sueños de Macedonio", en: *Revista Teatro Colón*. 6-46, 1997.
- CELLA, Susana. "Entre la razón y la pasión: la escritura del sentimiento", *Páginas de Guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, Nº 10 "Pasiones/emociones 2", Primavera 2010.
- CERANA, Carlos: "Hay que ampliar la perspectiva estética..." (entrevista a Sergio Renán), en *Lulú*, Nº 3, Buenos Aires, abril de 1992.
- CORRADO, Omar. "De Museos, Máquinas y Esperas. *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini", *Boletín Música* Nº 9, Casa de las Américas, La Habana, 2002. Disponible: <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/9/corrado.htm> Y en: <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html>
- "...cual solo de Esperado tengo el ser! *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini...", en Kuss, Malena (ed.) *Music in Latin America and the Caribbean, an encyclopedic history*, Vol. III (en proceso de edición: manuscrito facilitado por el autor).
- "Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina", *Punto de vista*, Nº 60, 1998: 27-31.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), "Hacia una tipología del relato especular", en: *El relato especular*. Madrid. Editorial Visor, 1991.
- DE BENEDICTIS, Angela I. "Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?", *Philomusica on-line*, Vol 1, Nº 1, 2001.
Disponible: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87#_ftnref* (Consultado: 21/08/2007)
- DE CERTEAU, M. (1990) *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, Cuarta parte: "Usos de la lengua".
- DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona, Piados, 1988.
- *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1982.
- DENT, Edward J. y Patrick J. SMITH: "Libretto: Translation [Opera]", en: S. Sadie (Ed.) *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, VII: 7, London, Macmillan Publishers, 2000.
- DORRA, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, Plaza y Valdez, 2002.
- "Actividad descriptiva de la narración", en: *Hablar de literatura*, México, FCE, 1989.
- "Entre el sentir y el percibir", en: AAVV: *Semiótica, estesis, estética*, Sao Paulo-Puebla, EDUC- UAP, 1999.
- DUBATTI, Jorge (comp.), *Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- "Ópera e innovación escénica: la 'ópera urbana' de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2008)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, UCA, número 25, de 2011; 283-298.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del Teatro-Ensayos sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 1982.
- ESCAL, Françoise. *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

- ETKIN, Mariano; C. Villanueva, G. Cancián y C. Mastropiero: "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini", en *Revista Música e investigación del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Año V, Nº 9, 2001.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990. [Fabbri, el musicólogo de Ferrara.]
- FENEYROU, Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- FERRARI, Stefano. *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987.
- FESSEL, Pablo. "Relecturas de la historia en los *Diarios* para piano de Gerardo Gandini", *Anais do XIX Congresso de ANPPOM*, Curitiba, Brasil, 2009.
- "Profecías de Schumann en el museo imaginario de Gerardo Gandini", en *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega': Música y Política*, Córdoba (Arg.), 12 al 15 de agosto de 2010, Sesión 6.
- FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Piados, 1998
- FÓNAGY, Ivan [1983.] *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Prefacio de R. Jakobson, Paris, Payot, 1991.
- FUBINI, Enrico. (1969) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 2002.
- GONZÁLEZ, Javier R.: "Non più mesta accanto al fuoco: floración operística del mito de Cenicienta". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, UCA, número 25 de 2011 (en prensa. Facilitado por Marta Lambetini, con autorización del autor).
- GRIMOLDI, María Inés: "La intertextualidad en *La ciudad ausente*". Piglia-Gandini o revelación y encuentro", *Actas del III Coloquio Internacional de Teatro. Teatro e Imágenes Culturales*, Montevideo, 9 al 11 de noviembre 2007. (Copia facilitada por la autora.) Disponible: <http://www.inesgrimolditeatro.com.ar/criticas.php?>
- JACOBS, Artur. *El libro de la ópera*, Madrid, Rialp, 1990. (Biblioteca UCA).
- KASOULIN, Aitana: "La relación música-drama desde la perspectiva de la composición", disponible: <www.mundoclasico.com> *Diario internacional de música*. (Consultado: 27/11/08)
- KUSS, M. Elena: "La certidumbre de la utopía: Estrategias interpretativas para una historia musical americana", *Boletín Música*, Casa de las Américas, Nº 4, Nueva época, 2000.
- "Si quieres saber de mí, te lo dirán unas piedras": Alberto Ginastera, autor de *Bomarzo*", en: CASARES RODICIO, E.; TORRENTE, A. (eds.) *La ópera en España e Hispanoamérica. (Actas del Congreso Internacional, La ópera de España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid 29.XI/3.XII de 1999)*, ICCMU-Textos, 1999, Cap. 34.
- LAMBERTINI, Marta: *Gerardo Gandini. Música-Ficción*, Madrid, Fundación Autor, 2008.
- "Gandini, Gerardo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 5, SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), Madrid, 1999.
- MANZONI, Giacomo: "Il libretto d'opera: un'epoca finita?", *Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro*, Milano, Feltrinelli, 1994. Cap. 5.
- MARTÍN TRIANA, J. M. *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza, 1997 (Biblioteca UCA).

- MARTÍNEZ LANDA, Lidia y MOGLIANI, Laura: "La ciudad ausente: un significativo aporte a la ópera argentina", en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, año II, Número 2, otoño de 1996, sección Ópera.
- MONJEAU, Federico: "En torno del progreso", *Lulú Revista de teorías y técnicas musicales*, Nº 3, Buenos Aires, 1992, pp. 9 a 16.
- "La cultura y sus políticas: Teatro Colón, ¿comedia a la italiana?", en *Punto de vista*, Año XXVIII, Nº 80, Buenos Aires, diciembre de 2004.
- *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- NAGEL, Ivan (1988). *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- NONO, Luigi. *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- "Notes sur le théâtre musical contemporain", "Musique et théâtre", en: Laurent Feneyrou (Dir.), 2003, ob. cit., pp. 273-281.
- OTTO, W. F. *Las musas. Origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- PAHLEN, Kurt: *Diccionario de la Ópera*. Emecé, Barcelona, 1995 (3ra. ed.).
- PARASKEVAÍDIS, Graciela: "Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini", *Pauta* 59-60, julio-diciembre, 1996.
- PAVIS, Patrice (1966). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.
- PAVIS, Patrice. *Análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- "La deconstrucción de la puesta en escena posmoderna", *Gestos*, Nº 48, 2009: 3-36.
- "Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías", en: *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Nº 123, Casa de las Américas, 2002.
- PELLETIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- PERRÉS, José. *Freud y la ópera*, México, FCE, 1985.
- PIGLIA, Ricardo (Ver subtítulo: *TEXTOS DE RICARDO PIGLIA*)
- PIZARNIK, Alejandra: *El infierno musical III*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971.
- POGOLOTTI, Leonor Pogolotti. "Hacia una historicidad de los modelos de Libreto de ópera italiana. Convenciones estructurales de los libretos de ópera seria del siglo XVIII". Actas de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La ópera: palabra y música", FFL, UCA, Buenos Aires, 20 de octubre de 2010: 69-94.
- PY, Maéna: *Littérature, scène et musique dans les œuvres scéniques de Benjamin Britten*, Tesis de doctorado, Université François-Rabelais de Tours, 2009. Disponible : <http://www.univ-tours.fr/these-de-maena-py-doctorat-de-litteratures-comparees-149855.kjsp> (Consultada: 17/01/2010)
- QUIGNARD, Pascal (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Buenos Aires, Andrés Bello, 1998.
- SCHIARRINO, S. *Le figure de la musica*, Milan, Ricordi, 1998.
- SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 1980 (Biblioteca UCA).

- SANGUINETTI, Horacio. *La Ópera y la sociedad argentina*. MZ, 2001.
- SMITH, Patrick J. (1970) *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansini, 1981.
- SOURIEAU, Etienne (1990): "Ópera", en *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998: 847-849.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. *La ópera. 400 años de magia*, Buenos Aires, Claridad, 2010.
- SZENDY, Peter (2001). *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós, 2003.
- TABACHNIK, Silvia. *Código y símbolo de la canción romántica*, Trabajo de Tesis, INAH-SEP, México, 1986.
- "Código y símbolo de la canción romántica", *Revista Descartes* 2/3, Año II, ISSN: 0326-8144, 1987.
- TORRES, Rodrigo: "Composición en la encrucijada: entre la decadencia y el balbuceo. Entrevista a Gerardo Gandini", en *A Pulso. Textos sobre Música Contemporánea* N° O, Santiago de Chile, octubre de 1989.
- TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA: *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen. La de las transposiciones", 1986, art. cit.
- VALENTI FERRO, E.: *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires, Gaglianone, 1997.
- VINELLI, Elena: "La persistencia de una poética macedoniana en la ópera *La ciudad ausente*, de Gerardo Gandini", en JITRIK, Noé/FERRO, Roberto (Dir. Colección/Dir. Volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Volumen 8, Buenos Aires, Emecé, 2007: 141-166.
- "Subtitular la ópera. Entrevista a Mónica Zaionz", 26/XII/2005, op. cit. (ANEXO II).
- VOLLI, Ugo. "Il teatro e i suoi segni", *Alfabeta*, 3-4, 1979.
- WOLKOWICZ, Vera: "Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo. Documentación y recepción crítica", Actas de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La ópera: palabra y música", FFL, UCA, Buenos Aires 21 de octubre de 2010. Disponible: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/investigacion/investigacion-musicologica/semana-de-musica/> (Consultado: enero 2011).
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1987.
- ZUMTHOR, Paul: "Permanencia de la voz", *Correo de la UNESCO*, agosto de 1985.

LA CIUDAD AUSENTE - HISTORIETA / NOVELA GRÁFICA

Teoría, estudios y ensayos críticos, artículos periodísticos

- ALDANA, Fabiola: "La historieta como traducción cultural", en: Bradford, Lisa (comp.) *La cultura de los géneros*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- BAETENS, J. y LEFEVRE, P. *Pur Une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, CBBB, 1998.
- BARBIERI, Daniel. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993.

- (Coord.) *La línea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi, 2005.
- BARBOZA, Justo (Mod.). Mesa redonda: "Piglia en imágenes: cine y cómics" (84'), Mesa redonda: Marcelo Figueras, Luis Scafati, Ricardo Piglia y Fernando Spiner. Disponible en: <http://www.casamerica.es/es/casa-de-america-madrid/agenda/literatura/semana-de-autor-dedicada-a-ricardo-piglia/piglia-en-imagenes-cine-y-comics/presentacion-piglia-en-imagenes-cine-y-comics-en-casa-de-america-15-04-08> [Consultada 21/05/08]
- BARTUAL MORENO, Roberto "¿Es el cómic el único arte secuencial? Ecos de la secuencia en el arte pictórico". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art33/int33.htm#a> [Consultada: 11/06/2008]
- "La ilusión de movimiento en las artes secuenciales. El principio metonímico y la metáfora en la narración visual". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6, ob. cit.
- BERONE, Lucas: "La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos". Disponible en: http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/04/lahistorietacomoestructurahibrida_ponenciaberone1.pdf
- y Federico REGGIANI: "Entrevista a Oscar Steimberg: 'Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible'", *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información. Disponible: <http://historietasargentinas.wordpress.com>, 36, mayo 2010. Y en: http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/05/entrevistaaoscarsteimberg_versionfinal.pdf (Consultado: 15/12/2010.)
- "La literatura en pedazos: el problema de la adaptación", *Tebeosfera* 2ª época, Nº 1, Córdoba 17/09/2008. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/documentos/la_literatura_en_pedazos.html#_ftnref2
- BIMAJER, Marcelo. *Historieta, la imaginación al cuadrado*. Buenos Aires, Dialéctica 1988.
- BRANCATO, Sergio: "La malinconia della voce fuori campo", en Barbieri (coord.), 2005, ob. cit., pp. 84-85.
- CÁCERES, Germán. *Así se lee la historieta*. Buenos Aires, Beas, 1994.
- CAMPBELL, manifiesto y manifiestos post-Campbell, en línea. Disponibles: <http://www.entrecomics.com/?p=56110> y <http://manifiestong.tumblr.com/> (Consultados 30/12/2010).
- D'ANGELO, Biagio. "Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción". *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, v. 33, p. 4, 2006. URL <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html> (Consultado: 26/10/2007).
- DEL COTO, María Rosa: "Palabras sobre la gallina degollada de Breccia y Trillo", en: *Primer Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata, 1996, mimeo. (Facilitado por la autora.)
- DE SANTIS, Pablo. (Ver subtítulo *TEXTOS DE PABLO DE SANTIS*).
- ECO, Umberto (2005) "Introduzione al convegno 'La línea inquieta'", en BARBIERI, Daniel (Coord.), 2005, ob. cit.
- FEZZA, Gino: "Passare attraverso. Figurare, impaginare, econizzare", en: Barbieri, 2005, ob. cit.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier "El arte secuencial en la linterna mágica y el cómic de los orígenes". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6.

Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art35/int35.htm>
[Consultada: 11 de junio de 2008].

GARCÍA, Facundo: "Héctor fue un hombre que necesitaba creer en la vida", *Página 12*, 15/07/2007.

GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2009.

GASCA, Luis y GUBERN, Román: *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1991.

GOCIOL, J. y D. ROSEMBERG, *Historieta argentina*, 2000, op. cit. [en De Santis, P.]

GÓMEZ MARTÍNEZ, María Luisa. "Educación y nuevas tecnologías. Cómic cinematizado: el realismo de tercer orden". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6. [Consultada: 11 de junio de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art38/int38.htm>

GROENSTEEN, Thierry: "Orrore del vuoto: il sentimento del tragico dell'esistenza nel fumetto", en Babieri, 2005, ob. cit.

GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península, 1972.

GUTIÉRREZ, José María. *La Historieta Argentina: de la caricatura política a las primeras series*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, *Página 12*, 1999.

LICEAGA, Mariana. "La edad adulta del cómic", *ADN Cultura, La Nación*, 01/07/2011.

LINK, Daniel. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca, 1994.

MANGIERI, Rocco "Entre cuadros: cronos y toposintaxis a través del comic contemporáneo". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6. [Consultada: 11/06/2008]. Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art37/int37.htm>

MARINELLI, Diego. "La segunda vida de un clásico", *Revista Ñ*, 17/06/2011.

MASOTTA, Oscar (1969): *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Piados, 1982.

— (ed.) *La historieta mundial, 1ª Bienal Mundial de la Historieta*, Buenos Aires, Inst. Di Tella y Escuela Panamericana de arte, 1968.

— "Reflexiones sobre la historieta"; "Evolución de la historieta americana", en *Tratado de dibujo profesional especializado*, en: D. Lipszyc y E. Vieytes (ed.), Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1966. (Reedición de "Reflexiones sobre la historieta", en: *El río sin orillas* N° 3, año 3, octubre de 2009.).

— *El pop art*. Editorial Columba, Buenos Aires 1967.

PETRIS, J. L. y LÓPEZ BARROS, Claudia. *Transposiciones de la Historieta al Cine Actual, un diálogo entre lenguajes*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Instituto Gino Germani, 1998.

PINTO VEAS, Iván. "Historieta contemporánea: Crisis del héroe y giro subjetivo. Un recorrido". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de junio 2008, Vol. 9, No. 6. Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art39/int39.htm#a>. [Consultada: 11/06/2008]

PORTAS, Julio A. "La historieta: género literario, industria, problema social". En: *Tarea Universitaria*. Buenos Aires, 969.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*, San Pablo, Contexto, 2009.

- REGGIANI, Federico: "Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación", Ponencia: *VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica*, 7 al 10/11/2007. Disponible en: http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/09/reggiani_ponenciacongresoaaosario.pdf [Cons. 12/06/2008]
- "Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática". Disponible en: http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf [Cons. 26/06/2008]
- "El espesor del signo. Historietas y enunciación", [Cons. 26/06/2008], disponible en: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/02/ponencia-cordoba-2007.pdf>
- RIVERA, Jorge B, *Panorama de la historieta en la Argentina*, Editorial Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1992.
- "Medios de comunicación e industria cultural: Un ensayo sobre la producción y difusión de héroes de la industria cultural" En: *Sociedad* Nº 5, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, 1996.
- "Las literaturas marginales: 1900 - 1970". En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Número 109. Buenos Aires, CEAL, 1981.
- y ROMANO, Eduardo. "De la historieta a la fotonovela". En: *Capítulo. Historia de la literatura mundial*. Las literaturas marginales. Buenos Aires, CEAL, 1972.
- ROMERO, Alicia y GIMÉNEZ, Marcelo: "El libro y las prácticas estéticas en tiempos modernos", *Páginas de la Guarda*, Nº 5, otoño 2008:102-113.
- SAN JOSÉ, E. "Del relato al retablo, o las tramas posmodernas de la novela gráfica". Disponible: <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo13diciembre.html> (Consultado: 30/08/2010.)
- SASTURAIN, Juan, *El domicilio de la aventura*, Colihue, Buenos Aires, 1995.
- *Buscados vivos*, Buenos Aires, Astralib, 2004.
- SCAFATI, Luis. (Ver subtítulo: *TEXTOS DE LUIS SCAFATI*)
- SELIGMANN-SILVA, Márcio: "As janelas da história", *Viver em dia*, outubro 2005, p. 12-15. (Facilitado por el autor).
- "Arte do desastre", *Revista 18*, Centro da Cultura Judaica, Sec. Letras e Artes, dezembro 2004 - fevereiro 2005. (Facilitado por el autor).
- SFAR, Joann. *Piano*, L'Association, Francia, 2003: 133. (Citado de T. Groensteen, en Babieri, 2005, ob. cit.)
- S/firma. "Versiones de una obra maestra"; "La magia de un dibujo inocente"; "Piglia en versión comic", en: *La voz del interior*, Cultura, Córdoba (Arg.), 02/01/2001. [Sobre LCA, 2000.]
- SPIEGELMAN, Art [2003] "Retrato de un detective de ojos cristalinos", Introducción a: Paul Auster, 2006, ob. cit.
- (1973/1986) *Maus. Historia de un sobreviviente*, I y II, trad. C. Aira, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- STEIMBERG, Oscar. "El lugar de la historieta", en: *Los Libros*. Nº 17, Buenos Aires. 1971.
- "El relato dibujado". En: *Página/12. Suplemento cultural Primer Plano*, 23 de enero de 1994.

- "La historieta argentina". En: *Todo es Historia*. Número 179. Buenos Aires. Abril 1982.
 - "La historieta: poderes y límites". En: *Transformaciones*. Nº 41. Buenos Aires: CEAL, 1972.
 - "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa", en: Jitrik, Noé (ed.) y Elsa Drucaroff (dir. vol.). *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000. Disponible:
<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Especial/Argentina/Oscar/Steimberg.htm>
 - *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- TRAVERSA, Oscar: "Umberto Eco, ¿cultura de masas?", en: *Los libros*, Nº 10, agosto 1970: 3-4.
- TRILLO, Carlos y Guillermo SACCOMANO. *Historia de la historieta argentina*. Ediciones Record, 1980.
- y A. BROCCOLI. *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972. (La historia popular, 77).
- VAZQUEZ, Laura: "Recorridos editoriales: lectores, autores y revistas. La historieta en Argentina", en: *Revista Mexicana de Comunicación (RMC)*, Nº 87, junio-julio 2004. Disponible:
<http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc86/historieta.html>
- y N. ROMÉ: "La historieta como narración paradójica: el caso de 'La gallina degollada', presentación en el Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica "Semióticas de la vida cotidiana", 28 al 31 de agosto de 2002.
- VALENZUELA, Andrés: "Las páginas malditas de Scafati y De Santis" (reseña), *Cuadritos, periodismo de historieta*, 10/02/2009.
- VINELLI, Elena (2010a). "Arrojada sobre nuestros ojos: la palabra escrita como objeto gráfico", *Revista Hologramática*, op. cit.
- (2010b): "La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis [2006]", ob. cit.

GANDINI, G. y R. PIGLIA: "Conversación sobre la transposición de la novela *La ciudad ausente* a la ópera", Buenos Aires, 3 de diciembre de 2007 (inérita). Taller de composición, estudio Gandini. (Desgrabación y transcripción: Elena Vinelli.)¹

G. GANDINI: Antes de que Piglia me acercara los primeros textos del libreto, compuse una canción para Elena pensando en un poema de Raúl Gustavo Aguirre que dice: «Nunca un adagio de Mozart me había hecho tanto mal». Pero no puse esa frase, sino que me basé en el *Adagio en si menor* de Mozart² para hacer la música de esa canción. La parte de soprano que había escrito en la canción pasó a ser lo que canta Elena en "La luz del alma", la segunda microópera, y esas son las notas que identifican al personaje de Elena. Macedonio, en cambio, canta con su modo. Porque hay una caracterización de los personajes a través de la música en toda la ópera. Al personaje de Elena le asigné líneas melódicas, hace un canto que se mueve; en cambio Macedonio parece expresar sentencias, casi siempre con notas repetidas salvo en "Amor se fue". Macedonio estaba pensado como un personaje más grave, melancólico, un poco abstruso; Elena es más bien lo contrario. El personaje de Fuyita, que es coreano, renguea y tartamudea, habla como si rengueara. Y como tiene mucho texto y habla de una conspiración, de que el Estado argentino es telépata... la música es entrecortada y rápida, o sea que Fuyita prácticamente canta en el tiempo real del habla. Los otros personajes, no. Macedonio es mucho más enigmático.

R. PIGLIA.: Algo que se podría discutir ahora es qué quiere decir escribir algo para que sea cantado. Qué tipo de ritmo tiene que tener eso. Yo tengo la sensación de que intenté darle un cierto ritmo que me parece diferente del habitual. Lo que quiero decir es que desde la perspectiva de un escritor, la idea de escribir un libreto de ópera es un desafío complejo, si uno lo piensa en su conjunto. Pero como Gerardo es un tipo con mucho impulso y como íbamos probando con las escenas, y lo primero que hicimos fue una estructura narrativa que se pudiera sostener en el escenario. Entonces yo hice un diagrama de la escenas y a media que las iba escribiendo se las alcanzaba a Gerardo, que a veces escribía algo también. Y él les ponía música inmediatamente, entonces eso parecía funcionar bien.

GG: Eso funcionó bien de entrada.

— *¿Los dos se pusieron a hacerlo sin un estudio previo, sesudo?*

RP: Tampoco yo era un experto en ópera. Digamos que en mi casa se escuchaban algunas arias... Pero por supuesto yo conocía las adaptaciones de *Woizzeck*³ y otras cosas literarias, eso sí. Entonces yo creo que la solución más interesante fue la idea de cómo transformar los relatos de la máquina en microóperas; ese fue un punto importante para la construcción.

— *Y para no perder la cantidad de relatos.*

RP: Claro. Y porque a Gerardo le interesó, y a mí también, la idea de ver si se podía hacer un recorrido por la tradición: porque cada una de las pequeñas óperas está como ligada a un momento de la historia de la ópera.

¹ N. de T.: Talleristas: G. Doyle, J. Elías, T. Gueglio, J. P. Pettorutti y P. Tarrats. Invitada: E. Vinelli. Las intervenciones de los nombrados aparecen en bastardilla.

² Adagio en si menor K. 540 para piano de Mozart.

³ N. de T.: Ópera de Alban Berg (1925).

— Además está eso del relato dentro del relato y la ópera dentro de la ópera.

RP: Claro, esa idea, y también la de poner una máquina en el escenario.

— En la ópera la máquina está expuesta de una manera clarísima, pero en libro está recién en las últimas páginas.

RP: Sí, claro, en la ópera es al revés. Yo creo que la primera idea que nos entusiasmó fue esa: qué va pasar con una ópera que sale de adentro de una máquina. Eso justificaba que la escribiéramos.

GG: En realidad la solución escénica de la máquina, como quedó finalmente, es de Basaldúa, porque tuvimos muchas ideas. Pero cómo hacerla se le ocurrió a él.

RP: Pero él trabajó después. No fue como en el teatro, que cuando están en el medio del proceso viene alguien e interviene... Basaldúa forma parte de la adaptación, pero en un momento posterior al del libreto y la música.

GANDINI. Claro, Basaldúa trabajó cuando la ópera estuvo terminada. Tuvo muchas buenas ideas: una fue, por ejemplo, que las microóperas salieran de la misma escenografía. Son carros que se adelantan cada uno con una microópera diferente. Y la otra fue que los personajes nunca tocan el piso, están siempre arriba, por las rampas. Recién tocan el piso al final, cuando Junior se pierde en la máquina.

RP: No me había dado cuenta. Lo que habíamos pensado como un desarrollo mayor fue la idea de poner filmaciones.

GG: Que fue reemplazada por diapositivas.

RP: No había plata, claro. Mejor, yo creo que fue mejor.

GG: Claro, porque si no, la cita de Alban Berg, la película en la ópera *Lulú*, hubiera sido más obvia. Y la música de la película. Yo pensé que iba a ser una película y por eso hice la música de los dos pianos, para acompañarla. Los dos pianos acompañaron las diapositivas, pero bueno, igual se entendió.

RP: La otra cosa que me parece importante, pensando en proyectos futuros, es qué se entiende por adaptación. La adaptación es muy libre. Es una manera de tomar el nudo de la novela —que casi no está narrado en la novela—, pero que es el punto de partida de la situación dramática. Eso sí me parece que es algo que uno podría definir: que cuando uno trabaja con una novela o un texto que ya existe, hay que hacer un pacto para que la adaptación sea lo más libre posible. Eso me parece que es una condición. Es decir que, realidad, lo que funciona es algo que a veces en el libro no está tan claro como en la adaptación, porque la adaptación subraya algo que en la novela está implícito pero que no es tan visible.

— Y también eso de que en un libro se puede volver para atrás y, en la ópera, no. O sea que necesita que la historia sea un poco más lineal.

GG: También lo podés hacer con la ópera.... La tenés que ver dos veces. [risas]

— La sensación es que la ópera es mucho más clara y lineal. Una historia más sencilla, al modo del policial. La novela es más compleja. Porque en la novela uno no sabe si los personajes son reales o relatos de la máquina, se mezclan, hay ciertas fisuras o inconsistencias: que Fuyita es japonés, que es coreano... ¿Eso lo fuiste haciendo como la novela lo va planteando o cómo? ¿Tenías un mapa, una idea muy clara?

RP: Sí, con esa idea, aunque no tan delibera. ¿Cuál fue el origen? El origen es una máquina de narrar.

— *Eso también es interesante, porque en realidad lo que hace la máquina sería como una metáfora, una imagen de lo que hace el escritor, ¿no?*

RP: En un sentido, ¿no? Digamos, la idea de un procedimiento narrativo que funciona y toma materiales de la realidad y los transforma, y yo creo que eso es la literatura. La literatura no inventa sus propios materiales, toma materiales que circulan y los convierte en otra cosa: algo que viene de afuera, pasa por un sistema y sale otra cosa. Eso es lo que me interesaba.

GG: En la ópera está explicado... "Inventar una máquina es fácil, basta con desarmar el mecanismo de una máquina anterior."

RP: Claro. Inmediatamente empecé a pensar que todo tenía que ser así y no había que decir eso. Y lo que me permitió escribir fue la idea de que estaban por prohibirla. Es decir, la historia comienza cuando aparece la noticia de que la máquina está produciendo unos textos que están incomodando y que por lo tanto hay que desactivarla. Y entonces los periódicos empiezan a hacerse cargo de esa información que circula y uno de los periodistas es enviado a investigar. Pero también puede ser un delirio paranoico de la propia máquina, desde luego. Quiero decir que esa máquina, que es una máquina más o menos viva, podría de pronto comprobar una situación de amenaza, porque ella está en una situación de amenaza.

Otra cosa que me gustaba mucho, muchísimo –porque a los escritores a veces nos gustan cosas que después en la novela no están con tanta claridad–, es eso que está en la ópera: que un hombre ama a una mujer y quiere que esto sea eterno, que es un mito continuo, masculino, porque en general en las mujeres es al revés, ¿no? [risas]. En cambio, el tipo siempre quiere que la mina persista y si es posible que se quede siempre en el momento en que él se enamoró de ella... Eso es algo que está en los tangos, algo muy masculino que tiene muchas variantes, porque también es un modo de encarcelar a una persona en un espacio. Entonces lo que me gustó fue la idea de que el tipo no previó que él iba a morir y que Elena se iba a quedar eternamente sola ahí, esperando ver si el tipo volvía o no volvía. Eso me pareció un núcleo dramático interesante. O sea, hay una intriga que es esa: cómo se inventó la máquina, cómo funcionó, en qué estado está, dónde está, todos los procesos previos a la invención de la máquina, en los que aparecen elementos que no son translaciones directas, como el pájaro mecánico. La otra intriga es: la están por desactivar y por lo tanto hay una investigación para saber cuál es el motivo, y ahí aparece entonces ese mundo más cercano a la ciencia ficción; en el sentido de que están circulando esos relatos que parecen poner en cuestión cierto tipo de legitimidad... Es una idea que yo tengo sobre el relato: habría como una narración social que sería contradictoria con el poder político. Entonces la máquina encarnaría un poco esa situación; pero no tiene por qué ser político en el sentido estricto. Entonces habría como dos tramas: una mujer encarcelada en una especie de tiempo fantástico, que se ha quedado sola y ve acercarse a alguien que cree que es la persona que ella amaba, pero en verdad es Junior, que quizás podría ser también algo que ella misma produce. Esa es una trama, que presupone cómo se construye la máquina, ¿no? Y la otra trama es el presente que empieza con la investigación. Porque hay un presente: en algún lugar se sabe que eso puede suceder y hay unos grupos que están investigando. Ahí empieza la cosa.

— *Ahora que decís que hay un presente, hay algo que me llamó la atención que tal vez sea menor: ciertos detalles muy anclados los noventa: el walkman, algunos*

chicos con un peinado raro... y que en ese momento eran estrictamente contemporáneos y que ahora perdieron vigencia...

RP: Eso es buenísimo porque eso es lo que pasa con la literatura, con los que quieren estar al día, digamos. [Risas] Pasa mucho con los chicos, cuando se dicen algo así como: *voy a escribir una novela donde los tipos tengan blog...* Pero a los pocos años... Bueno, yo ni me di cuenta de eso. De todas maneras, si uno le saca el sentido más inmediato, es cierto que la gente que andaba con walkman tiene algo de maquinal, de hombre-máquina. Ahora andan todos con el celular... Me gusta eso a mí, es algo muy ficcional. Lo que me gusta es la coexistencia: el tipo camina por la ciudad y al mismo tiempo está volado porque está escuchando...

— *Hay otra cosa: en un momento la mujer de Junior se va España con la hija, algo así, pero también la madre... ¿A qué se refiere?*

RP: Es algo que está como duplicado. La madre de Junior abandonó al padre y se fue con la hija... Es como una repetición. Los que estamos en la literatura sabemos que cuando algo se duplica... Borges hace eso: aparece un doble, aparece uno que es otro... Eso es la ficción. El punto de ficción está siempre cuando aparece un doble que no está ligado a una realidad... a un espejo que refleja lo real y, por lo tanto, acá está lo real y acá lo... Pero cuando la duplicación es interna vemos aparecer un texto de ficción. Entonces hay algunos procedimientos en la novela que tienen que ver con la construcción de un mundo ficcional. Eso es un ejemplo: porque uno se detiene ahí a ver qué pasa... dice esto no puede ser, es una mentira, que es como decir que es ficción. Y tiene que haber siempre una pequeña distorsión entre lo que sucede y lo que se duplica, ¿no?, para que no parezca una casualidad sino un efecto de incertidumbre sobre lo que es real. X ACA

— *Esas imprecisiones o fisuras, ¿se fueron dando?, ¿fueron casuales y las dejaste porque estaban bien? ¿O las introdujiste?*

RP: No, no, se dieron, no fueron muy pensadas. Claro que en una novela, a medida que escribís vas teniendo como una memoria, que no es deliberada, pero que te trae lo que fuiste escribiendo. Y también hay una serie de repeticiones internas... Pero yo hago eso también en otros libros.

— *Pero la versiones de la máquina que hay dentro de la obra: son planes previos de la máquina o versiones de la máquina de sí misma... Como la nena que repite el cuento...*

RP: Un registro sería la invención de la máquina y el pacto de amor; el otro sería la investigación porque la quieren desconectar; y un tercer registro serían los relatos que la máquina produce... que en general tienden a tener algo más onírico. Como si ella estuviera metida en un mundo que tendría como una cualidad primera que es no dar por cierto nada, y, por otro lado, como si ella estuviera en el borde de un mundo que no es humano, que era algo que me atraía. Hay una cosa que me gusta mucho de un escritor que yo admiro, que es Philip Dick, ¿no? Él dice: están los hombres y las máquinas y, en el medio, hay otra cosa. Y yo muchas veces camino por Nueva York y veo esa otra cosa: porque los tipos que existen ahora no son ni máquinas ni hombres, otra cosa. Me gustó eso a mí. En el sentido de que habría como formas intermedias. Entonces esos son elementos le dan un toque maquinal a los personajes y a las situaciones... O la aparición de los grabadores y otros instrumentos que desde luego ahora parecen súper arcaicos... Yo creo que a esa novela ahora no la podría escribir, porque todo el mundo diría: bueno ahora voy a Internet y la voy a buscar [risas]; y a la vez es como una metáfora de Internet. Claro, en realidad es la Web, ¿no?

— Incluso todos los personajes tienen algo maquinal, en el sentido de algún comportamiento obsesivo. Excepto Macedonio y Elena, la propia máquina.

RP: Para mí... Uno de los textos que escribí primero fue "La isla", que es un nudo importante del libro. Fue importante mientras lo estaba escribiendo porque planteaba de una manera desplazada el tipo de hipótesis de la novela.

GG: Y es la referencia a Joyce.

RP: Claro. ¿Sabés por qué es eso? Yo tengo la idea de que la literatura no refleja la realidad sino que postula la realidad, crea un universo. Entonces uno puede pensar cómo sería el universo postulado por... Porque normalmente uno dice: ¿Qué rastros de lo real encuentro en la literatura? Entonces me voy a Dublín y me encuentro con el universo de Ulises, o ando caminando por aquí, por San Telmo, y me encuentro con los guapos de Borges; en fin, uno encuentra en la realidad cosas que ha leído y que ciertos circuitos turísticos toman en cuenta: ahora vas a Santa Fe y te llevan al bar romántico... La realidad está como mezclada con algo que ha sido contado y fijado por la literatura.

Pero a mí me interesa lo otro: ¿Qué realidad postula un texto y cómo sería si uno la reconstruyera? ¿Qué realidad sería la realidad ideal para el *Finnegans*? Bueno, sería un lugar donde todos los hombres van pasando por todos los lenguajes y van aprendiendo todos los idiomas simultáneamente en un juego que solo pasa ahí. Esto también tiene que ver con el movimiento de la Máquina como constructora de realidad.

— ¿Y el de *La isla* lo escribiste ya pensando que era parte de la novela?

RP: Sí, sí. La idea central de la novela apareció rápidamente. Mirá, yo estaba viendo unas notas que son del '84 y ahí ya está la estructura básica. Había una máquina...

— ¿Macedonio estuvo desde el principio?

RP: Macedonio apareció después. Porque primero los inventores eran más sobre el modelo que podría tener un físico o un héroe cultural de la cultura más conocida: un especie Wittgenstein o de Goedel, que son tipos que han estado pensando cosas extraordinarias y... a mí me gustaba mucho eso. Y por supuesto el personaje se podría haber llamado Franz... Fue entonces cuando apareció Macedonio, me apareció el Museo, ¿no? La idea del museo le interesó a Macedonio antes que a nadie; aunque ahora esté muy de moda. Y me gustó mucho también la idea de un Museo de la Ficción, [a Gandini] y yo creo que tendríamos que hacer algo así: que uno va y está Hamlet caminando y aparece, no sé, Sherlock Holmes. Instalaciones de ficción: vos vas caminando y te encontrás con escenas, sobre todo la de Edipo y la madre... [risas]

— ¿Las instalaciones que hizo Carlos Boccardo tenían que ver con la puesta de la ópera? Porque algunas eran como cajas, como los carros de la ópera.

GG: No, no. Fue más o menos simultáneo. Pero la idea de los carros y la máquina era diferente.

RP: En realidad Boccardo hizo una muestra trabajando con *La ciudad ausente* y *La invención de Morel*.⁴

⁴ Carlos Boccardo: "La ciudad ausente de Ricardo Piglia", 200 m² y "La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares", 200 m² (Instalaciones, MAMBA, Bs. As., 1996). URL <http://www.boccardo-carlos.com.ar/pagina/instales.htm> f

GG: Cuando leí *La ciudad ausente* la relacioné con *La invención de Morel*, pero después no...

RP: No, claro. Es el mismo tipo de proyecto, con todas las diferencias que tiene... También está la idea que tiene el tipo de producir y quedarse con una mujer y dejarla eternamente en una celda. A mí me gusta mucho. El problema que tiene es que Bioy explica demasiado cómo funciona la máquina y eso le lleva mucho tiempo, como el asunto de las mareas. Pero igual la novela es buenísima.

GG: Hubo un tipo que hizo una ópera: R. Febel, y se vino a ver acá al viejo Bioy. Una ópera en alemán: se estrenó en Alemania. No la vi, no sé cómo es.

RP: Se podría ver alguna vez qué pasa con eso: ¿qué otras novelas han sido llevadas a la ópera? *Bomarzo*. Que no la vi ni leí la novela tampoco. Habría que estudiar esa tradición.

— *La dama de las camelias...*

GG: *Doktor Faustus*.

RP: la de Thomas Mann.

GG: Claro, la hizo Giacomo Manzoni.

— *Yo quería preguntarte por el laburo entre los dos. Yo sé que en general es más fácil para un músico dejarse influenciar por la forma de estructurar una novela que al revés: en tu trabajo con Gerardo, ¿cómo fue eso?*

RP: Con el tipo de trabajo de Gerardo con la música, yo me sentía cerca antes de conocerlo. Porque había un juego con la tradición y los registros, que yo no llamaría parodia; porque la parodia es otra cosa, no tiene interés: te das cuenta que algo es una parodia y ya no te interesa más. Es un tipo de uso que siempre me pareció fantástico.

— *La música de Gerardo siempre estructura la forma directamente. Que es un poco lo hablamos con cita del coral... trabaja las formas. ¿Eso fue un punto de contacto entre ustedes?*

RP: Fue un punto de contacto antes de conocernos. Había cierto parentesco del que la gente además habló. Y nosotros nos dimos cuenta.

GG: Cuando leí *Respiración artificial* me caí de culo. Me dije: este tipo piensa la literatura igual a como yo pienso la música. Y con *La ciudad ausente*: antes de conocer a Ricardo yo estaba dando clase en el CEAMC, en la universidad, ahí en la calle Santa Fe. Y ahí aparece Germán Cancián, que sabía de mi afición por Piglia, y me dice: "Che, maestro, tenés que leer esto". Fue así.

RP: Bueno una cuestión sería: ¿Cómo pueden dos artistas trabajar juntos? Porque uno puede decir: bueno, si son muy distintos, mejor. Pero a veces no, a veces hay ciertas afinidades que están implícitas.

— *¿Y cómo es el trabajo?*

RP: Para mí fue una experiencia de lo que es la creatividad de un artista que se propone hacer una cosa y la hace... Yo llevaba las escenas y Gerardo las resolvía, encontraba una solución musical. Una cosa que me impresionó fue que antes de

empezar el libreto, él tenía alguna música por ahí, ciertas melodías que estaban asociadas.

GG: Y que quedaron en la ópera.

RP: Después creo que en un trabajo en común uno pierde la identidad para que salga una cosa en común, sin disputas.

GG: No hubo ninguna disputa. Lo que me acuerdo es que había otra microópera más que después no fue. Una microópera pampeana, en el campo, de un Juan Cruz Varela, algo así.

RP: ¡Me acuerdo! [risas]. Hubiera quedado muy bien. A mí siempre me gustó para hacer una ópera, creo que algo hay, del *Fausto* de Estanislao del Campo.

GG: No es una ópera, hay un obertura. Hay una versión, una especie de ópera que hizo Bauer, que se llama... bueno, algo de Fausto.⁵ Es una buena idea para una ópera.

RP: Extraordinaria. Primero que aparecen dos gauchos. Esos gauchos que están ahí, ¿no? Y que mientras tanto ven una ópera...

— *Y en la novela hay gauchos, hay algo de eso, muy lindo. El gaucho invisible y el relato de las tumbas.*

RP: "El gaucho invisible" que es, en un chiste privado, el gaucho insufrible...

GG: Sí, *El gaucho insufrible* de Bolaño.

RP: Le puso el gaucho insufrible y me dijo: "Eso viene de tu libro" [risas]. Pero bueno es el mundo de los gauchos que es también la tradición literaria. Las tradiciones literarias, supongo que también las musicales, ayudan mucho a ir rápido. Fijate: el policial. El policial te ahorra tiempo, no es que uno esté fascinado con el policial por sí mismo. Vos ponés un detective con un perramus y ya la gente sabe que algo va a pasar. Vos ponés un gaucho y también sabe va venir una partida a perseguirlo o algo divertido va a pasar. Trabajar con ese tipo de tradiciones es siempre una manera de acelerar.

— *Y no tener que explicar tanto.*

RP: Claro, como hacer para avanzar sin explicar, que es el problema de la literatura, al transponer, cómo hacer para avanzar y dar por sentado cosas para que el resto avance rápido y ahí las tradiciones ayudan mucho. La ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, uno espera que los lectores sepan que no es la ciudad actual sino que los lugares habían empezado como a distorsionarse.

— *Y hay lugares que están como mezclados.*

GG: Sí, como la primera vez que Junior va al museo y tiene que hacer no sé cuántos kilómetros para llegar a un lugar que está ahí del Congreso.

RP: Pero esas son formas de construir una realidad que está basada en la realidad pero que es otra cosa, sin decirlo. Ahora, en el caso de la ópera: ¿no se identificaba como Buenos Aires o sí?

⁵ Alberto Ginastera (1943): "Obertura para un Fausto Criollo", op. 9.

— *Al principio, estaban las imágenes de Buenos Aires.*

GG: El Kavanagh, por ejemplo. No... si lo hubiéramos dejado... Él quería pasar fotos de Eva Perón, por ejemplo. Por suerte había ensayos generales y se armó un despelote y las sacó todas.

— *¿Quién?*

RP: Amitín quería poner las fotos de Evita, que estaba implícita. Pero lo único que faltaba era que pareciera una obra de Feinman. [Risas]

— *Pero todo eso está más presente en el libro que en la ópera.*

GG: En la ópera se hace referencia también, cuando dice: "Yo son la Eva futura". En varias de esas cosas. Ada Falcón también está: "Yo soy la cantora".

RP: Pero la novela tiene más material conectado con esa mitología, no.

— *Sí, todos los relatos de Renzi del principio.*

GG: Yo no sé dónde lo leí, pero ¿en algún momento habías pensado que *La ciudad ausente* fuera una novela de Renzi?

RP: Sí. La primera versión está contada por Renzi y hay un capítulo que incluso se publicó.

— *En el Clarín. Ahí Renzi empieza la investigación.*

RP: Porque yo había terminado una primera versión y la iba a publicar en el año ochenta y seis. Y empecé a darme cuenta de que no quería la primera persona. A mí me gusta mucho la primera persona porque tiene una conexión rápida con el lector; pero me parecía que la primera persona era contraria a la cuestión de todos estos niveles de la narración. Entonces ahí fue que Renzi pasó a ser un personaje secundario.

— *Incluso crea un sujeto que de algún modo contradice la cuestión maquinal.*

RP: Claro, exactamente. Entonces la primera escritura de la novela estaba avanzada, bah! lista en primera persona y entonces la historia era mucho más externa. La máquina estaba conectada y no se sabía muy bien lo que era... Incluso en un capítulo que al fin no escribí: al final de todo, Junior volvía al bar y estaba ahí con los otros vagos del diario y entonces había una cierre más realista, ¿no? Eso pasaba después de que Junior volvía del Tigre, donde un tipo le cuenta la historia para que supiera cómo era la cuestión, y entonces iba al diario y al bar del diario, Los 36 billares, y ahí estaban todos como al principio y seguían hablando de las mismas cosas, y Junior volvía y los encontraba ahí.

— *Sin eso es mejor, porque Renzi y Junior al principio se despiden pero se citan. Dicen: Bueno, nos vemos. Entonces se crea cierta inquietud porque una sigue esperando ver cuándo se reencuentran y eso no llega, entonces abre más alternativas. El reencuentro puede estar implícito en la cita previa o puede haber pasado otra cosa.*

RP: Y también me empecé a dar cuenta de algo que Gerardo captó en seguida, ¿no? La idea de que Junior podía ser entendido como un producto de la máquina y también como alguien enamorado de la máquina. Y eso en la novela no está, claro.

GG: Y en la ópera sí. Se enamora de la máquina, cuando yo le empiezo a meter material de Macedonio y canta un aria. Al final se mete en la máquina, que lo traga. Desaparece.

— *Pero además sustituye a un personaje que está enamorado de la mujer pájaro.*

GG: Sí, cuando vuelve a aparecer la microópera de la Mujer Pájaro, Junior toma el lugar del estudiante: "Yo la amo", pero lo dice con las notas de Macedonio.

— *Con lo de la primera persona, hay una cosa que no me acuerdo quién decía: que si vos sos un anarquista, te hacés el anarquista y van a pensar que sos un policía infiltrado; entonces era mejor hacer de lo que no eras para que pensarán que eras un anarquista. Y de alguna manera, al contar la historia de la máquina, uno empieza a pensar si la cuenta otro, si la cuenta Junior. Es tan fuerte lo de la máquina que empezás a dudar de lo que estás leyendo.*

RP: Esas son cosas que aparecen cuando uno está en el libro y mi idea es no explicar. Dejar que al lector se le ocurra: Ah, ¿pero no será así? Sin que nadie pueda verificar si es así. Eso de los finales es importantísimo, no sé si en la música es así, pero yo escribí la novela pensando en la escena final en el bar...

GG: En la música, el final, por lo menos a mí, me aparece a último momento.

RP: Y no tiene que ver con la duración.

GG: No sé, pero la idea se concreta cuando aparece el final. Generalmente no aparece de entrada, no sabés cómo va a terminar. Muchas veces al final aparece la historia oculta.

RP: Bueno eso es una cosa que yo digo.

— *Claro, yo lo leí en el libro tuyo Formas breves, y que me había interesado usarlo musicalmente. Vos decís que tiene que haber rastros de la historia oculta.*

GG: Y la historia oculta aparece al final. Eso es algo que me dijeron en este taller yo les pasé el comienzo: me dijeron parece la Séptima sonata, y no se parecía en nada. Y entonces al final aparece Debussy, la historia oculta que ni yo sabía que lo estaba contando.

— *¿Y lo del teoría del iceberg tiene que ver con eso de la historia oculta?*

RP: Claro. Bueno, por ejemplo en la música está mucho más avanzada la discusión técnica, no. En la literatura es más difícil encontrar una discusión que esté ligada a cómo se hace algo. Los tipos que más han pensado eso han sido los cuentistas. Si ustedes me preguntan por qué: hay una tradición de escritos de los cuentistas sobre qué es un cuento, que recorre la historia del relato breve, desde Poe, que fue el tipo que empezó el cuento moderno. Y Hemingway inventó también su teoría, la del iceberg: para él lo que se tiene que ver es lo que está en la superficie. Pero viéndolo a veces ni te das cuenta: muchas veces él contaba esa historia y después la sacaba, es decir que la clave es que el escritor conozca esa historia.

— *Me pasó con Hemingway con el libro Muerte en la tarde. Son libros hiperpesados, pero el efecto que se logra cuando se ve esa historia que te quiere contar es increíble.*

RP: Otro problema que tiene un escritor es el de la información, no sé en la música. Cómo manejar la información. Y lo mejor lo dijo Hitchcock: la diferencia entre

suspenso y sorpresa, dijo, es... imaginemos que hay un loco con un hacha detrás de una puerta. Si el espectador sabe que hay un loco, y el protagonista no: hay suspenso. Y el espectador lo sabe y ve al protagonista acercarse a la puerta... y volver y... hay suspenso. Pero si ni el espectador ni el protagonista lo saben: hay sorpresa.

GG: ¿Pero quién sería el espectador?

RP: El espectador forma parte de una idea de alguien que tiene o no que manejar esa información.

GG. Bueno, pero por ejemplo en el caso de la Séptima sonata, que aparece eso al final como la historia que estaba oculta... Yo creo que yo lo sabía, pero se me reveló ahí, al final.

RP: La otra cosa que dice Hitchcock es que a veces hay un elemento de información que es útil para los personajes, pero que no hay por qué explicar. Entonces él llama a eso *el mandato*; él dice: si hay unos tipos que están persiguiendo una botellita y que se matan por esa botella, vos no tenés que andar explicando qué tiene la botella: no importa. Porque lo importante es que los personajes se vuelvan locos por esa botella. Y con eso da una lección buenísima porque muchos se toman el trabajo de decir todo y explicar que es muy importante lo que estamos haciendo...

— *Pero lo que tienen tanto Hemingway como Melville es que explican al divino botón, es para entender pero no te dicen nada.*

RP: Bueno, lo que tiene Melville es increíble, pero estábamos hablando del cuento y en cambio esa es una novela de la expansión. Fijate lo que le pasa en *Moby Dick*, él está escribiendo un relato de la pesca de ballenas, que es una gran industria en aquel momento, que está en declinación, y tiene toda esa cosa épica de perseguir... Y, mientras está escribiendo el libro, lee Shakespeare. Entonces aparece Ahab, y Ahab es el costado shakesperiano de la novela: una mezcla de Macbeth con rey Lear. O sea que por un lado es un relato de pesca y si fuera un relato de pesca no importaría nada ese libro, pero cuando el tipo consigue construir ese personaje obsesionado con el mar, al que le han cortado la pierna por la causa de la ballena misma, que tiene esa cosa despótica, hitleriana, con una obsesión personal, con lo que parece una novela posmoderna. O sea que el tipo no persigue algo por idealismo, lo persigue personalmente, que es muy la estructura de los tiranos, porque Stalin era igual... No es un malo de película argentina... Es lo contrario de un cuento. Un cuento es la concentración, hay que sacar todo el material y la novela es la posibilidad de expansión, claro.

— *Entonces lo de Hemingway es sobre el cuento.*

RP. Claro, hay un cuento de él que es genial. Es "El gran río de los dos corazones", que es un tipo que va a pescar y vos lo ves muy obsesivo, que no quiere pensar, y de a poco te avivás que acaba de llegar de la guerra y que está tensionado y al borde de un ataque de locura, y eso no está nunca dicho. Y el único momento en que hace algo que te permite asociar es que aparecen unas langostas ennegrecidas porque ha habido un incendio y llevan la marca de incendio. Entonces hay una pequeña observación que hace ver que las langostas y él son lo mismo, porque traen en el cuerpo la marca de una catástrofe y el tipo ha ido a pescar para olvidarse de todo: meterse en la naturaleza. Nunca se dice que el tipo había venido de la guerra, que había visto morir a los amigos y que por eso salió a pescar para calmarse. Eso sería el comienzo de un relato argentino, ¿no? [risas]
Sí, por acá el periodismo y la escuela dicen: "Chicos sean claros". Pero el lector es mucho más inteligente que los periodistas.

Bueno, me parece que con la música el manejo tiene que ver con la repetición de esos pequeños elementos que van creando como una memoria.

GG: Bueno, lo mismo que con la literatura.

RP: Bueno, en literatura a veces se hace eso, se pone una frase para articular un capítulo con otro o una situación con otra. La música tiene algo que hace que los escritores admiremos a los músicos y es que el tiempo de la escucha no se puede alterar. En cambio en la literatura, el tiempo de lectura... Bueno al único tipo que se lo ocurrió hacer eso fue desde luego a Joyce. Al final te das cuenta que él empieza a agrandar los capítulos del *Ulises* porque está esperando que la lectura lleve el mismo tiempo... que cada capítulo tarde lo mismo que tarda la acción. Entonces, claro, duerme mucho eso [risas]. Porque los cuatro primeros capítulos son muy clásicos, muy del XIX, con una tercera persona muy clara, como un tipo que dice que va a tocar música clásica y la hace. Y después empieza con esa noción que tiene que ver con el tiempo que dura. Por eso yo decía lo del final: en la música hay un final que tiene que ver con el tiempo que dura el tipo de música que se hace. Con la ópera no teníamos tiempo fijado...

GG: Más o menos.

RP: Pero una sonata, ¿tiene un tiempo fijado?

GG: La duración está determinada por la música o sea por el contenido o sea lo que quieras. Tradicionalmente había una cosa que se llamaba forma sonata que tenía, más que una duración, una estructura fija. Pero había una duración estándar que sería de 15 o 20'. Eso ahora puede variar y la forma sonata puede aparecer o no. Y además, el hecho de llamarlo sonata... ya no lo hace casi nadie. Yo la llamo sonata.

— *En ese sentido depende de los conflictos que pongas más que de la duración. Si no hay conflicto puede no durar nada... pero si no hay conflicto no hay estándar, así que es más o menos lo mismo.*

RP: Por eso yo tomaba los cuentos o la nouvelle, que es una forma muy linda y muy incierta...

— *Como El extranjero.*

RP: o *La invención de Morel* o *Pedro Páramo*, que sostienen una duración que no es de un cuento ni de una novela, pero el relato tiene una duración, una extensión que le permite construir un universo. Entonces el problema de un escritor es cuánto dura una historia, cosa que depende de cuánto querés vos que dure la historia. Por ejemplo a mí se me ocurren historias y yo sé cuánto duran o cuántas páginas necesito. Después a veces eso se desarrolla, pero el problema del cuento es: ¿se te ocurre una historia que tiene una duración dada o es un tipo de argumento particular que solo puede ser contado de ese modo breve? Y la otra pregunta: si vos lo seguís, ¿es otra historia?, ¿o es la misma historia que se desarrolla más? Entonces el problema de cuándo te detenés es una cuestión que a veces está ligada al material y a veces ciertos... Lo que a uno se le ocurre en un cuento es una situación, y después se ve cómo son los personajes. Suponete, hay cuento mío que se llama "El fin del viaje" y ¿cómo se me ocurrió?: a mi padre lo operaron una vez y me llamaron a la noche, entonces recibí el llamado, me fui a la estación, me tomé el ómnibus a Mar del Plata, llegué y fui a la clínica. Eso sería una situación, yo todavía no sabía quién era el protagonista: quién era ese padre, quién era el tipo que viajaba ni qué le pasaba en el viaje. Esto quiere decir que se me ocurrió una situación narrativa. Mientras que en *La ciudad ausente* se me ocurrió un personaje que es la Máquina. Después hay que ver qué situaciones pueden construirse a

partir de eso. Porque, por ejemplo, en *Respiración artificial*, a mí se ocurrió porque yo tenía un tío muy querido, mi tío Nazareno, que efectivamente tenía una mujer que se llamaba Esperancita, que es lo que aparece en el comienzo del texto, y la dejó por una puta. Pero lo extraordinario no es que la haya dejado por una puta sino que la haya impuesto en la familia. Entonces estaba mi tía la Coca, que era divina, y todo el mundo sabía la historia de cómo él la iba ver antes de casarse con ella: conocíamos bien la historia de la Coca y cómo era todo. Y yo me dije que tenía que escribir una novela con este tipo, con esta historia y este personaje que es capaz de hacer eso. Entonces ahí apareció Maggi, al que le pasa eso en el comienzo de la novela: deja a la mujer por una puta y se va. Quiero decir entonces que una novela empieza con un personaje. Y ese personaje tiene conexiones con otros y después empezás a inventar qué pasa. Habría historias, entonces, que tendrían una duración ya establecida por la anécdota. Mientras que habría otras historias que se te ocurren, que tienen una duración que vos la podés definir mejor. Por ejemplo Saer, cuando le preguntabas qué estás haciendo, te decía: "Estoy escribiendo una novela grande", decía, entonces le puso *La grande*. Porque le gustaba la idea de escribir una novela de cuatrocientas páginas.

— *Hay muchas cuestiones musicales que a lo mejor un procedimiento que uno elige determina la duración. A mí en literatura se me ocurre un texto chiquito de Borges que es "El laberinto de Creta". Bueno eso no puede durar cuatrocientas páginas, pero ¿qué peso tienen ese tipo de cosas: que el uso del procedimiento determine cuánto dura?*

RP: A mí me parece que si vos te sacás de encima la idea de que si es más grande es mejor y pensás en el efecto estético... Entonces podés pensar la duración en función del efecto. A veces el efecto estético es más misterioso si no se extiende. Yo cuento siempre una conversación que escuché una vez en la esquina de mi casa, ahí en Gorriti y Malabia, en una obra en construcción, estaban los obreros ahí haciendo un asadito, y había dos sentados conversando. Estaban hablando de un tercero. Entonces uno le dice al otro: "Encontró a la mujer en su cama con un flaco". Toda una tragedia concentrada de una manera perfecta y el punto es el en "su cama", y lo del "flaco", porque entonces el flaco es como inocente: "un flaco" dijo, no "un canalla". Si la contás de otra manera la historia se arruina, y también si la seguís: "...y entonces la mujer se levantó en chancletas...", eso ya no tiene la misma gracia, ¿no?

Vinelli, Elena. "Subtitular la ópera. Conversación sin música con Mónica Zaionz", 26/12/2005, inédita, Buenos Aires, 26 de diciembre de 2005.

Mónica Zaionz estudió Régie en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón e inauguró la práctica del subtitulado electrónico para teatro lírico en la Argentina, actividad que sigue desempeñando en el mismo teatro desde los años noventa.

- *El uso del subtitulado electrónico en la ópera parece ser una transposición del cine, ¿cuándo y dónde empezó a usarse para el teatro lírico?*

MZ: Evidentemente el pariente más cercano es el cine. Según cuentan, el primer país que empezó a usarlo fue Canadá, supongo que a fines de la década del setenta, y después se desparramó por Europa y Estados Unidos. En América del Sur, el primero fue Chile, unos seis o siete años antes que en Buenos Aires, donde empezamos a usarlo en 1992. La idea la trajo Sergio Renán, que estaba muy actualizado, viajaba por todas partes y ni bien lo vio quiso traerlo en seguida, solo hace falta mirar que asumió como director del Teatro Colón en 1989 y al año siguiente ya lo estaba anunciando en las entrevistas.

- *¿Y en el Colón empezó a ser utilizado para resolver el problema de la traducción de la ópera cantada en lengua extranjera?*

MZ: La idea de Renán fue usarlo cualquiera fuese el idioma, tanto en una obra en alemán como en una en castellano. Renán es director de cine y para él era importante que se entendiera *todo* el texto y no solo el argumento a través de la lectura del resumen que trae el programa de mano, cuya lectura la gente suele repartir entre el inicio de la función y el intervalo. Él quería que se entendiera todo. Por ejemplo, que las óperas de Mozart se entendieran palabra por palabra, ya que son textos muy cargados y además tienen mucha ironía. Y eso pasaba en el cine nada más, pero desde que lo propuso hasta que se pudo hacer, dio la casualidad que hubo un problema con el proyector que estaba en la aduana y no había plata para sacarlo... La primera ópera iba a ser *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, y, también, *I Pagliacci*, de Leoncavallo... pero no llegaron con el dinero; después venía *Beatrix Cenci*, que siendo de Ginastera

estaba, por supuesto, en castellano. Y Renán dijo: "No importa, lo vamos a hacer con *Beatrix Cenci*", pero siguieron sin plata y tampoco llegó el proyector para esa ópera. Así que el subtulado se pudo estrenar recién con *Tosca*, unos tres meses después. Pero la idea de él fue, desde el principio, usarlo para todos los idiomas, incluido el castellano, ya que a veces la superposición de cantantes hace que, aunque sea en castellano, no se entienda, y sobre todo en un teatro tan grande como el Colón, donde no todas las voces llegan a pasar *la testa*, y a veces quedan tapadas. Entonces el subtulado es necesario, no solo por la traducción, sino porque no se llega a oír.

- *¿Se podría decir que en ópera toda palabra cantada es una palabra extranjera? Me refiero, por ejemplo, al alargamiento de las vocales que produce la unión y no la separación entre palabras y también a los cambios de acentuación, entre otros problemas.*

MZ: Sin ninguna duda, cualquier lengua tratada operísticamente es una lengua extranjera. Generalmente, lo que más cambia es la acentuación. Incluso en las óperas de Ginastera la acentuación suele ser ridícula, totalmente diferente respecto de la palabra hablada. Además hay otros problemas, por ejemplo, *Bomarzo* es un texto muy literario: entenderlo de una sola vez, y cantado, es muy trabajoso; es muy metafórico, muy intelectual. No es como una canción que uno la escucha y la puede repetir. En el cine, por ejemplo, a veces pasa lo mismo aunque no con tanta crudeza: una película española puede ser incomprendible para nosotros, ya que tiene palabras que uno no usa o se entonan de otra manera ... A mí me gustaría ver una película española subtulada. Y a veces las argentinas, cuando tienen mal sonido o cuando los actores tienen una dicción pobre o muy local. En el caso de la música lírica, el texto es más fácil de entender si uno lo oye y al mismo tiempo lo lee.

- *O sea que el público se convierte auditor de una lengua más o menos ajena y a su vez en lector de una lengua que le es propia.*

MZ: Sí, obligadamente.

- *¿Y eso incide en la lectura anticipada o posterior del libreto?*

MZ: Incide, sí, en la apreciación; porque por ejemplo desde que está el subtulado la gente sale diciendo que nunca se hubiera imaginado que el libreto era tan lindo, o bien que no le gustó... El subtulado permite prestarle mucha atención a lo que los cantantes dicen, hasta el detalle. Luego hay otros problemas más personales o cotidianos: no todos pueden leer de lejos, no todos quieren ponerse los anteojos, así que los hay que no leen. Pero el que tiene la posibilidad de leerlo le presta mucha más atención que antes.

- *¿Y qué pasa con la lectura del libreto en cuanto texto escrito: la gente sigue buscando leerlo o con el subtulado deja de leerlo desde el momento en que ya entendió todo lo que fue cantado?*

MZ: Cuando se consigue, mucha gente compra el libreto para escuchar las grabaciones en su casa o para ver el video de la ópera o para seguirla en DVD o, por ejemplo, cuando la pasan por cable; entonces le gusta leerlo para ver lo que está pasando e interiorizarse. Antes el Teatro Colón editaba una revista con el libreto traducido, yo misma hacía la traducción, pero eso sucedió más o menos hasta antes del 2001, antes de la que la situación económica se volviera desastrosa: entonces el abonado recibía la revista y tenía la posibilidad de leerlo. Y estaba también en la biblioteca para el que no tenía abono. Pero ahora no, casi no existe la posibilidad de comprarlo; por ejemplo, en el caso de *Capriccio*, la ópera de Strauss, no hay versión en castellano para que pueda ser comprada. Muchísima gente me pide si le puedo conseguir o prestar una traducción, y en Ricordi y otros lados hay algunas colecciones para comprar, pero son siempre los títulos de repertorio y no aquellos un poco por fuera de repertorio, como *Capriccio*. Ahora el Teatro Colón ya no publica el libreto y se hace difícil conseguirlo. Por ejemplo, el año pasado, cuando se dio *Muerte en Venecia*, el libreto no estaba en ningún lado y yo hice una versión y la presté, pero no se trata de un libreto para comprar: me lo piden los cantantes, los allegados... Lo que debe hacerse, lo mejor, es lo que hace el teatro de Chile, que publica el libreto en cada estreno y la gente lo puede comprar, y sale baratísimo porque hacen una edición muy simple, muy económica. En cambio acá hacían una revista tan grande como un libro, tan costosa, tan llena de fotografías que no se pudo hacer más. El director que dio inicio a esa revista fue Renán, pero en ese entonces la revista era muy simple, estaba hecha con el criterio de acompañar el libreto que traducía y/o reproducía. Después quisieron

mejorarla... e hicieron un libro parecido al de la Scala, pero La Scala tiene otro presupuesto... Cuando la revista se amplió, el libreto pasó a ocupar una parte mínima y todo lo demás eran fotos y cronologías... se fueron por las ramas. Tan cara fue la producción que empezaron a deberle a todo el mundo: a la editorial, a los fotógrafos, a la imprenta y no se pudo hacer más, no había quién pudiera pagar su producción, ya que era un libro inmenso. Así que de ahí pasaron a nada, terminó en nada. Además era una revista grande, pesada, en definitiva muy incómoda y el abonado no podía llevarla a la función, había que leer el libreto antes o después de asistir a la función. Imposible imaginar que la llevaran por ejemplo al Gran Abono, al que van tan elegantes...

- *¿Y en el caso de La ciudad ausente?*

MZ: El libreto de *La ciudad ausente* fue publicado artesanalmente por Ricordi y regalado al abonado. Y en la reposición de 2007 también apareció en la revista, así que el abonado lo recibió en ambas ocasiones. El abono incluía el valor del libreto y ellos lo recibían por correo y antes de la función.

- *En el caso del cine y aunque ahora ya casi no se use, el subtítulo electrónico que traduce parte del guión cuenta con una suerte de catálogo, extensísimo, de indicaciones y restricciones respecto de la disposición de las frases, los cortes, el tiempo de lectura, la abreviación de las frases complicadas o extensas para garantizar la comprensión. Una suerte de catálogo que hace hincapié en la comunicación y, en algunos casos, en desmedro de la cualidad verbal del texto hablado. Todavía hoy, cuando se trata de películas que no están dobladas, el espectador que domina el lenguaje original, suele comparar su traducción con la que propone el subtítulo: confronta y hasta controla sea la traducción sea su estado de conocimiento del idioma... Pero yo pensaba en que, siglos atrás, la lectura del libreto podía hacerse en la sala: en la época en la sala estaba iluminada, contar con el libreto permitía, por ejemplo, controlar las diferencias de dicción o la interpretación de los cantantes. ¿Cuáles son las restricciones o las reglas a seguir para la factura del subtítulo en el caso de la ópera?*

MZ: Resumir no se resume, salvo algunas frases excesivamente adjetivadas dado que se las suele simplificar un poco especialmente por el espacio que la

pantalla le asigna, ya que tiene una medida fija y es inmodificable. Es un espacio de unos siete metros y aunque quepa ahí más texto, justamente una de las normas es que nadie lee más de dos líneas por vez. Es una cuestión vinculada con la óptica y la visualización. Una frase tiene que tener un tiempo de lectura, así que el pasaje de uno a otro texto no puede ser excesivamente rápido, o nadie llegaría a leer nada. En consecuencia se tiende a mantener la unidad conceptual, porque hay que tener en cuenta que una frase larga dividida en líneas pares que no permiten la vuelta atrás y van siendo sustituidas unas por otras consecutivamente no pueden ser retenidas por el lector que llegaría a la última línea sin haber entendido absolutamente nada, un lector que además está oyendo la música, viendo la acción y todo lo demás. Entonces tenés que reducir las líneas del libreto para que el concepto no se pierda.

- *La Ciudad Ausente hizo un uso diferente del subtulado, que estimo debés haber tenido en cuenta: ¿recordás de casos así, en los que el subtulado no solo traduzca o transcriba el texto cantado con cierta sincronía?*

MZ: Solamente el caso de las óperas de Gandini. En *Liederkreis*, Gandini me pidió que no tradujera las frases en alemán, sino que las transcribiera y, cuando le dije que no se iban a entender, que para eso se subtitulaba en castellano, me respondió: "Pero usted no me va a cambiar un texto original de un *lied*; porque yo no quiero traducir un *lied*, para mí lo importante es el texto de la ópera, no el del *lied*. Entonces, o no lo pone del todo o lo pone en alemán." Así que fue con Gandini la primera y única vez que yo no traduje y puse en los carteles electrónicos un texto en otro idioma y eso parecía muy poco convencional, anticonvencional, pero fue una indicación de él. Así que el uso no convencional del subtulado electrónico empezó aquí con *La ciudad ausente*, en 1995, también con Gandini.

- *Claro, esa ópera está en castellano, pero algunas frases originales en inglés y en italiano no fueron traducidas, sino que aparecieron en los carteles en su idioma original siguiendo las indicaciones del libreto de Piglia, en el que el subtulado electrónico está anunciado, podría decirse como un "personaje más"; entonces los carteles a veces transcriben los textos de los personajes y, a veces, no; según el libreto, el subtulado agrega textos que no estuvieron a cargo de los cantantes. Ahora, en el video las cosas son*

diferentes: ¿cuál es el criterio que domina el subtítulo del video de una ópera? ¿El hecho de que el video de La ciudad ausente tenga el subtítulo en inglés tiene que ver con que la destinación del video es muy otra?

MZ: Sí, es para mostrarlo o difundirlo. El subtítulo del video es en inglés para ser enviado como muestra a otros países. Pero también hubo otro tipo de variantes que corresponden a la función y a la *régie*, y no al libreto. Por ejemplo, en el caso de *Fuego en Casabindo*, la ópera de Virtú Maragno que se estrenó en 2004, hay una escena larga en que transcurre una batalla y no se sabe lo que pasa porque es una escena musical, entonces el director de la puesta, Alejandro Tantanián, escribió un texto que fuera contando lo que pasa en la batalla para ir pasándolo en el subtítulo en forma secuencial. Así que él agregó una especie de explicación de lo que estaba sucediendo en la batalla. La escena se veía, pero no era suficientemente clara. Es decir, no hay que ser excesivamente puntilloso, hay que pensar que el subtítulo no es el libreto traducido: es otra cosa. Porque si no entramos en un problema jurídico excesivo, ya que a veces se sacan palabras; y si el subtítulo fuera el libreto habría que poner lo que dicen todos los personajes, y eso es algo imposible: el subtítulo tiene más que ver con los criterios que rigen la puesta y la música. En definitiva, en cuanto el subtítulo deja de ser el libreto, uno tiene más libertad; si no te dirían: "Pero cómo tocás un texto de Boito o de Hoffmannsthal." El subtítulo es un texto en castellano cuyo objetivo es ayudar a que se entienda lo que pasa, y nada más, no tiene otra pretensión. Es una traducción que no pretende reemplazar al libreto escrito, traducido y publicado, está lejos de pretender eso.

- *Y el interés por la lectura del libreto, ¿no disminuye cuando la ópera resuelve el tema de la comprensión a través del subtítulo? Es decir, si el libreto tiene dos destinatarios: los productores de la ópera y, también, los espectadores, este segundo destinatario: ¿no es el garante de su publicación?, ¿no desaparece como destinatario del libreto cuando ya no urge la necesidad de leer los dichos de los personajes?*

MZ: No. Es al revés: si uno va a ver un espectáculo que no conoce, y le gusta lo que ve en el subtítulo, eso funciona como estímulo para la lectura del libreto: uno busca el libreto original para leerlo porque deduce que

seguramente es más rico. En él hallará las frases que faltan y estarán todas las indicaciones que no podemos poner en los subtítulos: especificaciones de movimiento, de escenografía, etc. Los que se entusiasman con una ópera van en busca del libreto del mismo modo que se va en busca de una fuente literaria. Cuando el libreto estuvo basado, por ejemplo, en una obra de Shakespeare, uno se va a leer la obra de teatro, pues te propone profundizar, siempre que te interese profundizar... Están los que ven la ópera y ya está, pero en general van por más, van a leer el libreto con más ganas.

- *Vos hiciste desde siempre el subtítulo en el Colón, ¿cómo empezaste?*

MZ: Cuando empecé, fue casual, porque yo estaba trabajando en el Teatro en otra cosa y buscaba hacer otra actividad que me gustara más. Y entonces escuché por radio una entrevista que le hacían a Renán en una tarde de domingo en la que dijo que uno de sus proyectos inmediatos para el año siguiente iba a ser el subtítulo electrónico. El lunes fui a Teatro y no me animé a hablarle porque no tenía ninguna relación con Renán y tampoco quería hacer un papelón, así que fui hablar con otra persona y le dije que yo quería hacerlo. La pregunta obligada era si tenía alguna experiencia y le dije que no. Con lo cual, claro, puso sus reparos, cómo le iba a decir eso a Renán, si yo misma había dicho que nunca lo había hecho. Puso reparos: "A lo mejor Renán ya contrató a alguien, no sé, a Bioy Casares o a un escritor... no digo a Borges, pero..." Bueno, le respondí, entonces decile que quiero ser asistente del que venga a hacerlo. A los diez minutos Renán me hizo llamar: "Me dijeron que vos querés hacer el subtítulo... Contame qué experiencia tenés". "Ninguna", le respondí. "Bueno", siguió él, "a mí me gusta la gente con iniciativa y que se tiene confianza, así que te voy a dar una ópera a prueba y si te sale bien te doy el trabajo a vos, porque en realidad yo no tengo a nadie para hacerlo". Y me dio el título más difícil de toda la temporada: *Ermione*, de Rossini, que era un estreno para la Argentina. Era sobre la Guerra de Troya, así que me pasé todo el verano estudiando e hice una prueba. El sistema que se me ocurrió es el que se usa ahora: es un sistema de enumeración de cada cartel para colocar el número en la partitura, en el momento musical en que debe entrar y salir cada cartel, porque no se puede grabar de antemano como en el cine que se ajusta con un decodificador de tiempo. Esto en la ópera no puede hacerse porque cada función tiene su propio tiempo y los tiempos son diferentes entre sí: el director

musical puede dirigir más rápido o más lento de una función a otra y si lo programás con computadora puede pasar que el subtulado que el director o al revés. Y cuando Renán vio lo que había hecho me dijo que sí, que el trabajo era para mí y que contara con él frente a cualquier duda, que le preguntara lo que quisiera. Evidentemente ese era un título a prueba, pero no el primero; el primero, de haber conseguido el equipo, hubiera sido *Cavalleria*, y ahí se me presentó el problema de cuando cantaban varias voces juntas, y fui a pedirle consejo: "Ay, no sé", me dijo, "ahora el problema dejó de ser mío". Yo estaba desesperada y se me ocurrió preguntarle si un modo de resolverlo podía ser el de ir mucho al cine, para aprender del cine. Y él consideró que era lo mejor que yo podía hacer. Empecé a ir al cine alrededor de tres veces por día todo ese año, y me fijaba cómo hacían el *timing*, los tiempos, las pausas... Cómo se manejaban según el género, como lo hacían si la obra era cómica o si era trágica, cómo manejaban el suspenso y las distintas situaciones posibles: el cine fue mi profesor, mi único profesor, porque no había nadie que en ese momento pudiera darme una mano o una enseñanza. Creo que el primer teatro que hizo subtulado fue el de Colombia, subtulado e vivo.

- *Eso que dijiste de la superposición de voces me lleva otra vez a La ciudad ausente, porque en la última parte hay como seis voces que se superponen, y como vos la subtulaste...*

MZ: Sí, la hice toda yo. Sí, se privilegia el texto que portador de la historia respecto de los otros, pero también se tiene en cuenta la cuestión rítmica o musical; pero no es sencillo, porque a veces el texto principal no coincide con la voz principal. Por ejemplo, a veces el cantante que tiene la mejor voz no es necesariamente el principal en relación con la historia, entonces se oye una voz que no es la principal y puede ser confuso superponer el subtulado que corresponde a otra voz y no a esa; son todos problemas que se van resolviendo sobre la marcha, sobre el desarrollo de cada obra.

- *Y supone entonces el mismo tratamiento sea con uno u otro idioma: ¿vos misma hacés las traducciones?, ¿qué idiomas manejas?*

MZ: En la mayoría de los casos hago la traducción yo misma. Hablo francés, inglés, italiano y un poco bastante de alemán. Pero hay óperas en húngaro, en

polaco, en checo... En general acudo al preparador idiomático del mismo Teatro, hay un preparador en ruso, por ejemplo, y yo trato de trabajar con él.

- *Y antes de hacerte cargo de los subtítulos, ¿a qué te dedicabas en el Teatro?*

MZ: Yo estudié *régie* en el Instituto. Me recibí y, después, entré en la coordinación de la orquesta: era un trabajo semiadministrativo. Pero además en todos esos años me fui empapando bastante de la ópera, trabajé hasta de figurante... y todo me sirvió. De cualquier forma hay que diferenciar entre el subtítulo y los libretos traducidos para que sean cantados, como pasa en Inglaterra, donde las óperas en alemán se cantan en inglés; esos son libretos que están basados en la rítmica, aunque a veces no se parecen en nada al original: necesitan hacer cambios para que las palabras en inglés sirvan a la música: no son traducciones literales, son adaptaciones del texto original.

- *¿Y en esos casos, el compositor no tiene que hacer de nuevo la partitura o solo modifica la línea de canto?*

MZ: No, el compositor no suele escribirla otra vez, no necesariamente. Por ejemplo, si se trata de una ópera de Mozart no podés reescribir la música, así que lo que se hace es adaptar el texto, que a veces resulta muy diferente, pero va bien con la música. Y eso es algo muy distinto del subtítulo, porque el subtítulo mantiene lo que se dice, se podrá reducir un poco, sacarle alguna palabra como decíamos antes, pero no cambia fundamentalmente como sucede con las óperas rusas o en habla hispana que se cantan en inglés, o con una ópera en polaco cantada en un idioma diferente, ya que suelen modificarse mucho. El argumento o la trama siguen siendo las mismas, pero no el texto respecto de lo que se dice, porque lo que prima es el respeto por la música.

- *¿Vos sabés qué pasa si al compositor o al régie no le viene bien algo del libreto?*

MZ: Hacer cambios no está permitido. Más bien se hacen cortes, eso es habitual. Pero si cambiás cosas del texto te pueden hacer un juicio: la tradición permite cambiar alguna palabra; las palabras cambian sus usos y sus sentidos

y puede pasar que una palabra seria sea hoy día una grosería, por ejemplo, en *Simon Boccanera* de Verdi, hay una palabra que si hoy día es cantada en Italia sería una grosería extraña al libreto original y entonces se la cambia para que la gente no se mate de risa. Además, imagínate, si no hubiera restricciones legales, vos agarrás la música de *La Bohème*, que es perfecta, y te escribís un libreto y tenés otra ópera habiendo usado la música de Puccini. Esto es una exageración, pero que da cuenta de lo que no puede ser. Muy diferente es, por ejemplo, el agregado explicativo de *Fuego en Casabindo*, es poco usual, pero ya es parte de la representación: no está ni estará en la partitura ni en el libreto; eso es otra cosa, es un agregado para una puesta y unas funciones específicas. Eso sí se puede hacer, es lo mismo que poner, antes de que se abra el telón, dónde o cuándo transcurren los hechos o información vinculada con la estructura; poner "Primer acto" en el subtítulo, que puede servir para orientar al espectador.

- *¿En el CETC se subtuló alguna ópera? Porque no todos los teatros o los espacios cuentan con el dispositivo.*

MZ: Sí, el año pasado yo hice *Jacob Lenz*, de Wolfgang Rihm. La traducción del libreto estuvo a cargo de una chica del Goethe, que hizo una traducción muy libre y después se encontró con que con la música no iba del todo bien y a mí me llamaron para prepararle el subtítulo, el libro y la parte operativa.

- *El subtítulo, en tanto soporte electrónico, es coherente con la materialidad del cine. Pero me parece que con la ópera, en cambio, el subtítulo no se lleva del todo bien con algunas puestas. Como si permaneciera ajeno a la estética de muchas representaciones, como si constantemente estuviera ahí diciendo: "Estoy aquí para que entiendas lo se dice cuando se está cantando", pero no suele ser puesto en interacción con la lógica escénica o no se integra a la estética total de muchas óperas. Vos antes dejiste algo así como: "Y si a la gente le gusta lo que ve en el subtítulo": quiero decir que es algo que se lee, pero también se ve y podría ser aprovechado como recurso escenográfico. En términos de subtítulo electrónico nunca vi nada parecido a cuando Brecht empieza a usar algunos carteles en las obras pensando en una relación específica entre la obra y espectador, como si el soporte electrónico no abriera alternativas*

sino que más bien se estandarizara. Parece un problema para un régie. ¿Vos lo percibís como un problema?

MZ: Es que es una cosa aparte. Un cartel lleva más de mil carteles por ópera, entre ochocientos y mil quinientos... Imaginate: ¡pobre del que tuviera que llevar tantos carteles! Pero también depende del sistema, por ejemplo, en el Metropolitan de Nueva York, el subtítulo va en el respaldo del asiento delantero, cada butaca tiene como una pantallita de cuarzo, de LCD, justo en el respaldo que está frente a vos y no en el escenario, y lo tenés, prácticamente, a la altura de la vista. Encima no te molesta porque ves tu propia pantalla, ni la de tu izquierda ni la de tu derecha y, como es individual, vos si querés la ves y si no la apagás. Y podés elegir el idioma: inglés, francés... Es mucho mejor dado que lo elegís y lo regulás, pero es un sistema que cuesta unos siete millones de dólares. Así que en general se utiliza el sistema que tenemos nosotros que es mucho más económico.

- *Vale decir que el público es llamado a hacer una lectura cuasisimultánea, como ocurría antes de Wagner, cuando la luz de la sala permanecía iluminada y el que quería iba siguiendo el libreto en el curso de la misma función.*

MZ: Sí. Quizás lo que preocupa es que el público se convierta en lector obligado, porque cuando el libro es grande, como por ejemplo en el caso de *Capriccio*, que tal como se llama la obra es una "conversación con música" entre los personajes que discuten sobre *qué es más importante, la música o las palabras*. Es una discusión muy intelectual, digamos, y está en alemán, con dialecto vienés, así que es muchísima la gente que no puede entenderla. Entonces el espectador, para entender la ópera, se ve obligado a leer mil doscientos carteles. No quisiera ser público y tener que estar sentada ahí leyendo todo eso.

- *Quizás esa ópera busque que el espectador experimente in situ los términos de un planteo que, de otra forma, podría no implicarlo: haciéndole "sufrir" la textualidad excesiva de la que hablás; el público se apropiará de un conflicto que había preocupado solamente a los autores del espectáculo. Con lo cual lo desplaza de la escena fictiva o del diálogo representado a la experiencia*

de cada cual. Así, el que asiste seguirá discutiendo con la misma vehemencia que en escena pero fuera del teatro, tal cómo vos lo estás poniendo ahora. Si la ópera se propuso eso, cada puesta será claramente una actualización: no cualquier ópera logra diferir el conflicto y su posible o imposible resolución al espectador, transformándolo y a su vez simetrizándolo de ese modo con los protagonistas.

MZ: Es que es un tipo de ópera que no me termina de convencer porque no da respiro. Y para el que subtítulo es un problema, porque si pensás en no poner todo el texto, entonces la discusión no será entendida... En casos como éste yo trato de no poner las repeticiones para que la gente pueda, primero, apreciar más la escena, ya que al público no le hace falta leer lo que se reitera: lo reconoce por la letra y, también, por la música, es decir, se da cuenta de que están repitiendo. Además, lo aliviás del aburrimiento que presume leer algo que ya ha leído. Leer el subtítulo es un agregado que presume un esfuerzo para el que tiene que mirar la escena, mirar para arriba para leer, estar escuchando...

- *¿Es por su uso en el cine que lo llaman subtítulo? Algún crítico lo llama sobretítulo, ya que en el Colón aparece arriba de la escena... Pero entiendo que es una convención nombrarlo así, ¿no?*

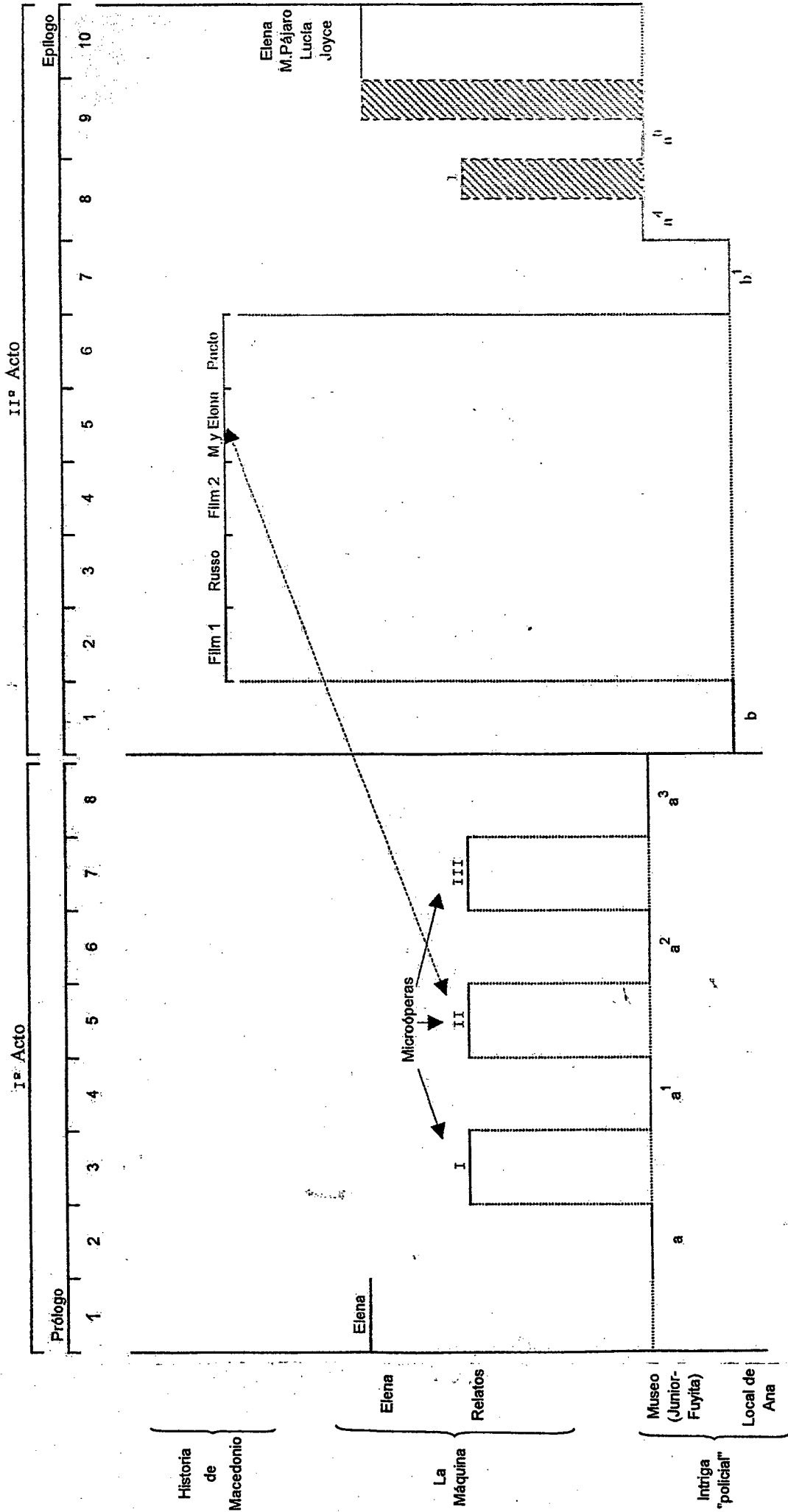
MZ: En el Diccionario de la Academia no existe. En Italia, le dicen *soprattitoli*, y en Europa en general. Y nosotros también le decíamos *sobretítulo*, pero en los programas ponían, a veces *sobretítulo* y a veces *subtítulo*, y no sé cómo quedó, entonces el uso es fluctuante. En Estados Unidos alguien registró esa palabra y no se puede usar más: cosa de norteamericanos, no se puede usar más porque hay un señor que es el dueño de la palabra.

- *Debés tener más de una anécdota vinculada con la actividad de subtitulación.*

MZ: Sí, con el equívoco, por ejemplo. Siempre cuento que June Anderson, que era una especie de heredera de María Callas o más bien de Joan Sutherland, vino a Buenos Aires a cantar *Norma*, aunque después no pudo hacerlo; bueno, no me acuerdo si es que no se animó o se enfermó y se fue. Pero en un

momento, en los ensayos, el tenor debe decir: "*Tu tacci?*", en italiano, que quiere decir: "¿Te callas?", y yo puse un cartel que decía: "¿Callas?". Y ella, que no sabía castellano, pensó que se refería a María Callas, y armó un escándalo para que yo sacara esa palabra y no había forma de hacerle entender que quería decir otra cosa y que yo no había nombrado a la Callas en alusión a que ella no cantara bien. De algún modo prohibió, por decirlo así, el uso de la palabra "Callas".

LA CIUDAD AUSENTE



- REFERENCIAS**
- a. Junior y Fuyita - Museo (Intriga policial, presente de la historia).
 - b. Junior y Ana - Bar de Ana (Intriga policial, presente de la historia).
 - I. Microopera I y Junior
 - II. Junior y la Máquina

Estructura de la ópera de cámara La ciudad ausente de Gerardo Gandini (2005), tomada de: CORRADO, Omar (2001). "...cual solo de Esperado tengo el ser! La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini..." en Kuss, Malena (ed.), Music in Latin America and the Caribbean, an encyclopedic history, Vol. III, (en proceso de edición). Manuscrito facilitado por el autor.

El mapa de la historieta: el guion de LCA

“Lo que no ha encontrado su forma (...) sufre de falta de verdad”

R: Piglia (LCA, 1992:118; 2000:64 y 2008:60)

“Sí, tengo el guion de la historieta, lo que le mandé a Luis Scafati, el dibujante. Aquí van los archivos. Los guiones tienen un valor meramente instrumental. Si no los borré de la computadora, fue por pura desidia, porque podría haberlo hecho tranquilamente.¹ Además, como no es una auténtica historieta sino más bien una especie de libro ilustrado, los guiones son apenas un resumen de la novela.”

(To: Pablo De Santis/ Subject: RE: La ciudad ausente / Thu, 16 Nov 2006 15:20)

En el capítulo IV se había afirmado que el guion es el mapa de la historieta. En términos generales, el guion comparte la caracterización del género libreto de ópera (cfr. Cap. III) en cuanto se presenta como un *plan de acción* para realizar una historieta modelada sobre una concepción tanto del género de “partida” (novela) cuanto del género de “llegada” (novela gráfica). Evidentemente, Pablo De Santis, al considerar que *La ciudad ausente* (2000) está a medio camino entre la historieta y el libro ilustrado (Ver punto 1 del Cap. IV), observa como modelo la historieta canónica: la tira en cuadritos que reduce el espacio asignado en la página a la didáctica del narrador, y le hace lugar al texto “hablado” en los globos (como sucede en la novela gráfica *Ciudad de cristal* de Paul Auster, 2005).

Sin embargo, los desajustes o diferencias respecto del canon permiten que LCA (2000 y 2008) sea reconocida como una transposición de la novela (1992), ya que mantiene el carácter experimental que la novela proponía, en varios aspectos: por un lado, y justamente porque mantiene cierta tensión entre la

¹ El guion de historieta se actualiza en un soporte no evanescente: la revista, cuaderno o libro sobre el que se modelará cualquier nueva edición. De modo que el guion no tiene mayor interés como recurso mnemotécnico, para ello está el libro que plasma la historieta. (Para una nueva edición, se necesitan los diseños originales de los dibujos, más que el plan de acción. LCA 2000 y 2008 no son entre sí dos versiones diferentes de la misma historia (como sí lo es el caso del *El Eternauta*: en versión de Solano López y de Brecchia). De cualquier modo, entre una y otra edición hay diferencias, como se expresa en el Cap. IV: como la mayoría de los relatos de Piglia, la edición 2008 es una *réplica imperfecta* de la edición 2000.

novela gráfica y la *ilustrada* en el sentido de que es una novela gráfica que no se esfuerza en cumplir con las convenciones más estandarizadas de la historieta, de modo que en una primera lectura puede resultar más “parecida” a la novela ilustrada. Esa tensión se mantiene también entre los diferentes géneros temáticos que la cruzan: *policial/ no ficción; fantacienciaficción/ ficción política* (en estrecha correspondencia con la novela de 1992). A su vez, los procedimientos observados en el Cap. IV, respecto de las relaciones entre lo verbal y lo icónico-figurativo y, también, respecto del estudio de sus *detalles gráficos* en la medida en que conforman una red discontinua de indicios socavan toda certeza respecto de las historias narradas por el discurso verbal. Sin el relato gráfico, el relato verbal –como afirma De Santis– sería solamente un buen resumen. Pero el relato gráfico lo redimensiona y despliega, como se vio en el cap. IV de esta tesis.

Cuando De Santis dice: “Los guiones son apenas un resumen de la novela” (texto del e-mail 2006), se está refiriendo a las cinco partes del guion-borrador de *LCA* (2000) que en 2004 creía perdidas. Y lo que De Santis llama “resumen” es el texto que ha seleccionado (relevado, escindido, cohesionado) para que ocupe el lugar de las leyendas y los globos, previendo las expectativas del lector.

De modo que aún “este” guion, tan despojado, es y ha funcionado como un texto directivo² dirigido a los responsables de la producción: específicamente al dibujante (Luis Scafati), pero también al diagramador y al editor (Diego Barros y Jorge Scarfi, respectivamente, en 2000). A diferencia del libreto de ópera, el guion de historieta no está dirigido a los lectores, no está hecho con la certeza ni la promesa de ser publicado como acusa la tradición del libreto de ópera. El guion es subsidiario de la primera edición de la historieta.

Por falta de tiempo –tal como acusan sus autores en la entrevista citada (De Santis, en: Vinelli, 2010)–, el texto se fue haciendo con la forma de un borrador y de una conversación: el guion es también –como el libreto– una carta de intención escrita al destinatario específico (“Luis”, el dibujante, en este caso). La

² La primera parte del Cap. III define las funciones de los textos directivos.

“instrucción” cobra aquí la forma de la sugerencia, la opinión, el reconocimiento por el saber compartido. En la cuarta parte, por ejemplo, cuando sugiere estrategias que tiendan a garantizar cierta unidad estructural a favor de la comprensión global de la historieta, y ante el riesgo de lo que significa transponer una novela fragmentaria a un género “hiperescindido” en cuadros, De Santis dirige un párrafo del guion –un segmento instructivo– a Luis Scafati:

LUIS: Se me ocurre que en 1 y 2 se pueden dibujar planos de la isla (un archipiélago laberíntico que de alguna manera nos adelante la última parte de la novela, que transcurre en el Delta). En los cuadros restantes hay núcleos narrativos claros para dibujar. ¿Se podrá meter el último texto (“Todos los mitos...”)³ que es tan breve?

(P. De Santis: “La isla”, en: *LCA*, guion de historieta, 2000, inédito).

Esta “carta” atípica constituye uno de los segmentos característicos de la estructura del guion: es decir, se trata de una secuencia instruccional (en este caso, plena de atenuaciones para que no *suene* autoritaria: “Se me ocurre...”, “se pueden”, “¿Se podrá...”; plena de frases de reconocimiento del saber del receptor y de justificaciones: “...que de alguna manera nos adelante la última parte...”, “...que es tan breve”, etc.)

En cuanto texto directivo, este borrador da cuenta de la práctica social de la que proviene y por ello se plasma como género discursivo capaz de:

- a) reestructurar las partes de la novela en función de la legibilidad de la historieta (lo cual se observa en los títulos propuestos para cada una de las partes: “El encuentro”, “El museo”, “Pájaros mecánicos”, “La Isla”, “En la orilla”);
- b) seleccionar los textos verbales que funcionarán como didascalias entre los cuadros;

³ Scafati efectivamente escribe a mano el texto “Todos los mitos” (Parágrafo 13 de “La Isla” en *LCA*, 1992: 141 y el último de “La Isla”, en *LCA*, 2000:77), página que sale de la edición 2008. Mientras sustituye “los planos de la isla” por la figura de la isla-globo en un mar de palabras (citada como epígrafe del Cap. IV de esta Tesis).

- c) orientar la temática narrativa/descriptiva que precisa asumir cada dibujo e incluso su funcionalidad (“de alguna manera que nos adelante la última parte de la novela”, explica el guion de De Santis);
- d) delimitar los textos *dialogados u orales* para los globos.

Citas comentadas:

De Santis, P. “Pájaros mecánicos”, párrafo 6, LCA, guion citado.	Comentario
6. (JUNIOR Y LA CHICA CAMINANDO)	c) Instrucción que orienta la ilustración
Ella: Yo voy a confiar en vos. Por eso te llamé. ¿Conocés al ingeniero? Junior: Si. Quiero decir, me hablaron. Nunca lo vi.	d) Texto para los GLOBOS
Salieron de la estación y cruzaron hacia la plaza San Martín. Le gustaba que lo vieran caminar con la muchacha y que imaginaran que se acostaba con ella.	b) Didascalia del narrador

El guion propone una estructura, regula e intitula las partes que se sintetizan en el índice de la historieta (partes mencionadas en el punto a): el microrelato “La isla” se configura, desde el guion, como una parte más, a diferencia de las cuatro partes de la novela (en la que “La isla” era un relato interno de la parte “Pájaros mecánicos”).⁴ La elección del guionista de otorgarle un lugar preponderante a “La isla” (respecto de la novela), se desarrolla icónicamente recién en la edición 2008.

Las didascalias del narrador (o leyenda verbal que acompaña los cuadros) guían y garantizan la legibilidad del producto final: sin ellos las figuras de los dibujos no terminarían de construir una historia. De modo que al relevar la historia de la investigación, el guion escatima las historias más complejas que poblaban la novela:⁵ la de Elena Fernández en la Clínica del Dr. Arana (“Los nudos blancos”) y el monólogo final de la Máquina, que no se modifica como en

⁴ “PDS: Sucede que “La isla”, para mí, siempre tuvo cierta autonomía en el interior de la novela; tal vez porque yo la había leído en *El Péndulo* antes de que se publicara la novela. Es una historia muy fuerte y transformarla en una parte del guion me pareció una solución.” (De Santis, en Vinelli, 2010, entrevista citada.)

⁵ Así como dice E. Arnoux (2004): “El que escribe va realizando ajustes en la transposición de su texto en función de la representación que se ha hecho tanto del género como del destinatario”; así opera De Santis ajustando los textos verbales que pasarán a la historieta.

la ópera, o más bien desaparece: solo permanece la pregunta de la Máquina que –como en la novela– interrumpe definitivamente al narrador.⁶ Vale decir que si bien el guion reduce la multiplicidad de historias, por lo menos cuantitativamente así como las historias que el libreto de ópera,⁷ pues la historieta es más dúctil a la transposición que la ópera, como se vio en el Cap. 4 (la ópera necesitó transformar las microhistorias en microóperas que conformaran un red semántica semejante a la historia de la Máquina; la ópera, como la historieta, escatimó “Los nudos blancos” y “El gaucho invisible”, pero también “La grabación”, “La mujer que se suicida”, la visita de Junior al museo a cargo de Ríos, etc., que este guion aloja).

No es una ley que el género historieta no sea dúctil al monólogo, sino que ese monólogo, en la medida en que reenvía al joyceano, dispersaría la integridad discursiva de la historieta.

En la novela, ese monólogo final es como un guiño a Joyce y no parecía pertinente para ser contado en la historieta. Me parece que el monólogo tiene sentido en tanto es reconocible como un todo en continuidad, sin puntos ni comas digamos. Si uno lo segmenta para la historieta, se pierde la idea de que es un monólogo que además lleva a otros temas que en la historieta no están: entonces, gráficamente, es difícil de solucionar.

(De Santis, en: Vinelli, E. 2010, entrevista citada)

Una vez distribuidos los dibujos y los fragmentos textuales en el libro final, el guion de la historieta está destinado a desaparecer pues ha cumplido con el objetivo de dirigir (gobernar o comandar) la transposición.⁸ Por ello mismo, es posible definirlo como una comunicación escrita y diferida, de circulación

⁶ P: “¿Qué criterios prevalecen cuando eligen transponer algunas historias de la máquina, como la de la mujer que se suicida o el mapa del infierno; porque lógicamente no están todas: ni la clínica de Arana ni el gaucho invisible ni el monólogo final de la máquina, por ejemplo?”

PDS: Respecto de las historias, traté de convertir la novela en un relato más tradicional. Porque si a la fragmentación de la novela se le sumaba la fragmentación de la historieta no se iba a entender nada, se despedazaría. Entonces traté de ver lo que había de narrativa tradicional escondida en el mismo libro, así que fue una especie de resumen del libro. Además tuve en cuenta los dibujos de Luis, porque en buena parte ya los tenía hechos.” (Pablo De Santis, en: Vinelli, 2010: 36. Entrevista citada)

⁷ Respecto de la novela, la historia que el guion diluye es la que en la novela permite conjeturar que todo ha sido una “maquinación” que sucede en la mente perturbada de una loca.

⁸ De hecho, en 2004, Pablo de Santis pensaba que había perdido el guion. Luego de la entrevista de 2006, lo buscó y lo halló en su computadora, tal como lo expresa el texto que usé de epígrafe de este Anexo (Pablo De Santis/ Subject: RE: La ciudad ausente / Thu, 16 Nov 2006 15:20.)

instrumental y restringida al momento de producción. Este guion no precisa carátula ni indicación de autor; es un mapa secreto, íntimo, para unos pocos pues no presenta afición por perdurar más allá de la realización de la historieta. Pragmáticamente, y en este caso, el guionista solicitó del escritor de la novela su consentimiento y colaboración.

El guionista es el que conoce las alternativas de dirigirse a un lector diferente del estándar (diferente del maníaco o del coleccionista, en el decir de Eco, 2005):⁹ en este guion construye a un coleccionista de objetos raros o un lector joven “que encuentra en la historieta (...) una soledad menos espesa que la de la literatura.” (De Santis, [2006] 2010.)

En *La ciudad ausente* (2000), las operaciones de reducción textual –selección, fragmentación y sutura del texto fuente– tienden a asegurar la transitividad. De allí que las elecciones en el pasaje novela-guion hayan recaído sobre dos géneros temáticos frecuentados por la historieta: el policial y la ciencia ficción dominan la superficie textual. Aunque posteriormente (ya en la historieta), ambas líneas resulten traicionadas: *seducen y decepcionan* las expectativas que esos géneros aseguran a sus destinatarios, como se ha visto (Cap. IV).

Por eso las elecciones que hace la historieta fueron especialmente observadas en la versión definitiva, más que en el guion. Ya que el guion, como proyecto de la transposición, organizó la estructura y cohesionó el texto verbal, pero los dibujos hicieron sus propias elecciones y retomaron elementos que el guion no contemplaba.

En las adaptaciones literarias –que hoy son una rareza, pero que fueron abundantes en los años treinta y cuarenta– se pone a la luz de un modo directo el diálogo entre historieta y literatura; allí aparece con claridad qué zona de las letras elige la historieta para construir sus modelos, cómo se piensa a sí misma

⁹ “En los últimos años las librerías especializadas en historietas (...) mezclaron [las historietas] con juguetes, remeras, videocasetes (...). Los lectores de historietas comparten una característica por encima de sus diferentes pasiones, son lectores-coleccionistas. Tienen (...) memoria y obstinación. A diferencia de la literatura, en la historieta la posesión es una parte fundamental de la lectura. / Estos lectores leen en orden: [pero no aceptan las contradicciones internas], por eso las editoriales tratan de explicar, con algún recurso argumental (mundos paralelos, vueltas del tiempo, ucronías) las incoherencias entre los distintos momentos de la vida del héroe. / A menudo estos lectores se organizan en clubes de fans.” (De Santis, 1998.)

como relato, cuál es su concepción del tipo de escritura que puede tolerar el género". (P. De Santis, 2006)

Asimismo, la transposición (entendida aquí como "uso" productivo por parte de la mirada del historietista -guionista y/o dibujante- hacia la novela) se asienta en los elementos que la novela ofrece *per se* al imaginario icónico: "la novela como lugar disparador de imágenes: la idea del museo, la de los aparatos mecánicos", especifica P. De Santis ([2006] 2010).

En este último aspecto, los procedimientos aparecen dirigidos a la optimización de la transposición en lo que va de lo verbal a lo visivo: para ello el guion pauta con mayor o menor precisión el despliegue de la imagen, de modo que las secuencias instruccionales tienden a completar y complementar el sentido de los dichos pergeñando la factura de la ilustración. Pero la comparación entre la historieta definitiva y el guion corroboran que, si bien el dibujante se deja conducir por el trazado del guion, igualmente reinterpreta la novela ya que el guion no instruye ni acerca de los cruces de texturas, ni de los caligramas de grafos ilegibles, ni ofrece indicaciones precisas sobre los retratos de los personajes. Las dos primeras partes ("El encuentro" y "El Museo") carecen de secuencias instructivas para las ilustraciones, pues la labor de guionista fue a su vez restringida y estimulada por las imágenes que fueron elaboradas con anticipación, tal como aclaran ambos autores:

En seguida empecé a trabajar con el relato oral de Piglia más que con la lectura [de la novela]: con lo que me iba imaginando a partir de lo que él mismo me contaba. Teníamos entonces los dibujos, por un lado, y la novela por el otro, pero no teníamos editor. Así fue el primer período. Después se fue armando la cosa: Ricardo relataba pero no escribía el guion, entonces apareció Pablo que vino a armar todo. (...) No estaban los textos. Así que después, cuando estuvo el texto de Pablo, completé los dibujos y dimos vuelta algunas páginas. (L. Scafati, [2006] 2010)

Respecto de las historias, traté de convertir la novela en un relato más tradicional (...) Además tuve en cuenta los dibujos de Luis, porque en buena parte ya los tenía hechos. (P. D. Santis, [2006], 2010)

Pese a la carencia de secuencias estrictamente instructivas en las dos primeras partes, todo el texto del guion verbal está segmentado y numerado

indicando el pasaje de un cuadro a otro o de una parte a otra; de modo que la organización secuencial del texto –como en el libreto de ópera- rige la estructura del texto meta.

Sean narrativas, instruccionales, descriptivas, dialogales, explicativas, todas las secuencias cumplen una función directiva dominante: pues o bien imparten pautas al dibujante (instructivas propiamente dichas) o bien están destinadas a ser transcriptas al pie de cada cuadro.