

**MULTIMODALIDAD E HIPERTEXTUALIDAD EN LA CIUDAD AUSENTE
DE RICARDO PIGLIA: DE LA NOVELA GRÁFICA A LA ÓPERA DE
GANDINI**

Raquel Fernández Cobo

(Universidad de Almería. Facultad de Ciencias de la Educación)

rfc206@ual.es

RESUMEN:

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis narratológico de las relaciones hipertextuales y multimodales entre el hipotexto, la novela *La ciudad ausente* (1995) del escritor argentino Ricardo Piglia y sus distintas adaptaciones: la novela gráfica de Pablo de Santis, ilustrada por Luis Scafati, la película *La sonámbula* (1998) dirigida por Fernando Spiner y, por último, la transducción de la narración al canto en la ópera homónima de Gerardo Gandini (1995).

Palabras clave: intertextualidad; multimodalidad; Ricardo Piglia; mujer-máquina.

ABSTRACT: The objective of this paper is to perform a narratological analysis and multimodal hypertext links between hypotext, the novel *La ciudad ausente* (1995) Argentine writer Ricardo Piglia and its various adaptations: the graphic novel by Pablo de Santis, illustrated by Luis Scafati the film *La Sonámbula* (1998) directed by Fernando Spiner and finally transduction narrative singing in the eponymous opera by Gerardo Gandini (1995).

Keywords: intertextuality; multimodality; Ricardo Piglia; women-machine.

LA FICCIÓN PARANOICA: EL INTENTO DE RECUPERAR LA EXPERIENCIA PERDIDA

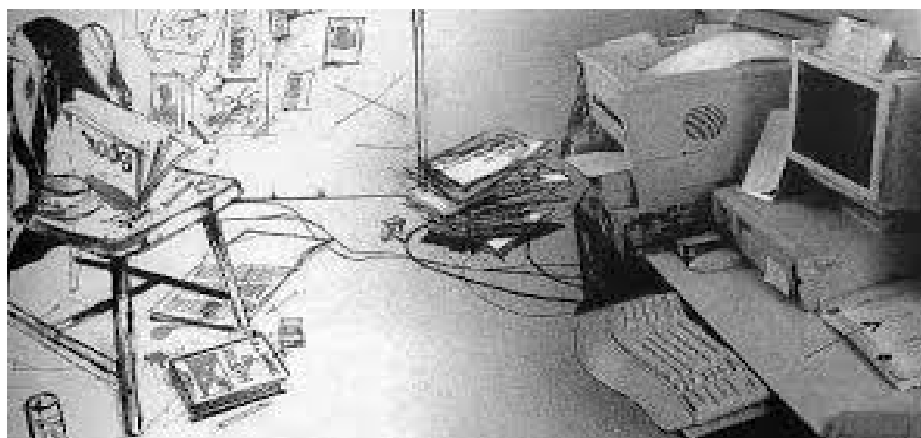
Ricardo Piglia utiliza el género policial como un procedimiento que tiene sus estereotipos pero que, poco a poco, los va desviando hasta producir un género nuevo que él mismo ha bautizado como 'ficción paranoica'. Ahora bien, cómo pasamos de un género a otro, cómo se construye un género y cómo cambia, es una cuestión más compleja y mucho más interesante de dilucidar. Mientras en el género policial encontramos la solución racional de un misterio por medio de la razón, en la ficción paranoica no sólo no hay una solución racional sino que el enigma es inexplicable¹. ¿Qué ha sucedido ahí? Mi argumento es que ha habido una incursión de lo fantástico dentro del policial que ha producido un cruce y una desviación del género para convertirlo en eso que Piglia ha llamado 'ficción paranoica' y que podemos leer también en Borges, Cortázar o Bioy Casares, entre otros (Fernández, 2015).

Las ficciones de Piglia parecen seguir un patrón, un marco genérico, que –a pesar de su hibridez– responde a la definición de ficción paranoica que publicó en el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* en 1995. Así, en todas sus obras encontramos por un lado el enigma y el monstruo y, por otro, la amenaza –entendida también como el enemigo, el complot o la conspiración– y el delirio interpretativo. En todas sus novelas, el suceso que provoca el enigma y desencadena el delirio interpretativo es la pérdida, ya sea mediante asesinato, como en el caso de *Blanco Nocturno* o, la pérdida de la amada, como en *La ciudad ausente* – pero pensemos también en «Un pez en el hielo», «La loca o el relato del crimen» o, en su última novela, *El camino de Ida*¹. Si tenemos en cuenta estos cuatro conceptos que configuran el nuevo género, su obra puede leerse como un todo, como repeticiones constantes de un mismo suceso dramático, como un proceso de re-escritura infinita o un juego de espejos que aluden a un universo de mundos paralelos, como Tlön, donde todas las obras bien podrían leerse

como una misma novela. Será esta idea de la reescritura y de relectura, lo que parece convertir a *La ciudad ausente*, en una novela tan atractiva para los juegos con la traducción y la transducción, lo que hará que otros artistas quieran trasladar sus ideas a otros medios.

2. *La ciudad ausente: la novela gráfica de Pablo de Santis y Luis Scafati*

El logro de la adaptación de la novela gráfica de Pablo de Santis y Luis Scafati se encuentra, a mi parecer, en cómo Luis Scafati consigue llevar a la imagen la poética de la lectura de Ricardo Piglia. Como en la novela, el lector funciona como otro investigador, que junto al protagonista Junior, busca el significado oculto entre las palabras escritas en las paredes, los objetos de cada instancia del museo y las palabras enigmáticas de las locas de la historia (Fernández 2015b).



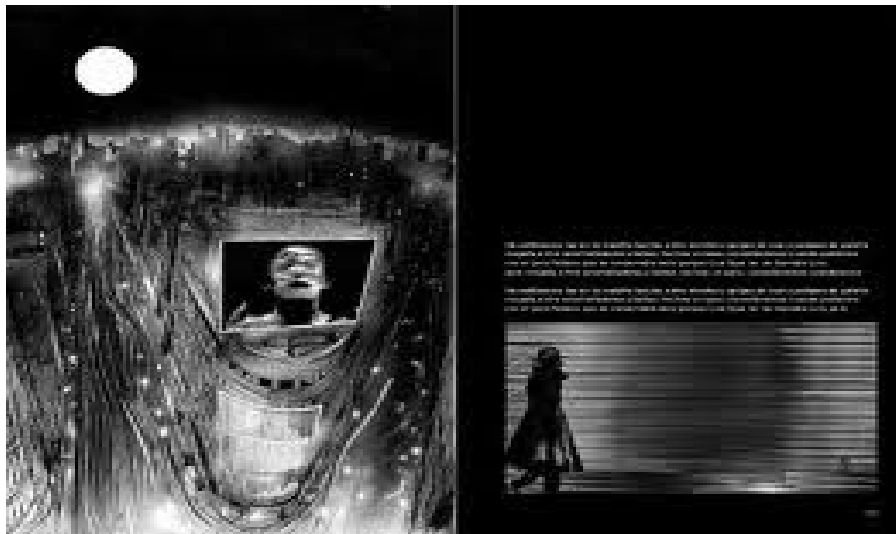
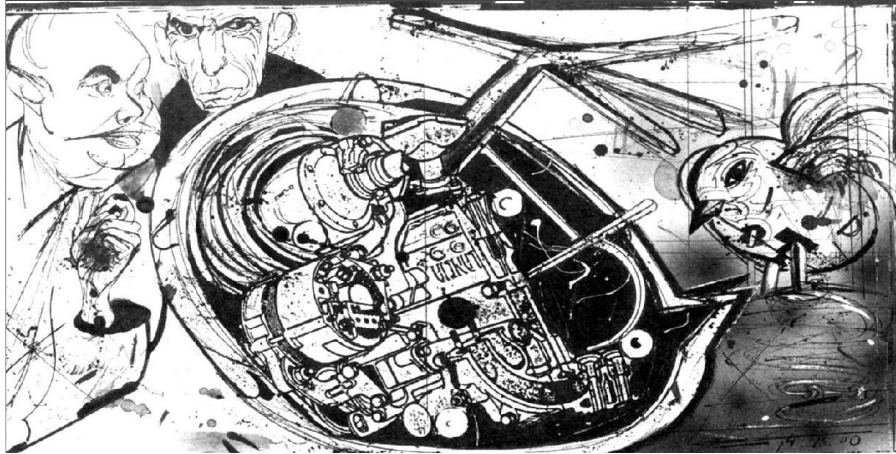
Como podemos apreciar, no hay diálogos resueltos en los bocadillos; dentro de ellos se dibuja como un murmullo, donde las palabras

representan un delirio carente de significado. Las imágenes tampoco tienen un planteamiento secuencial y, el lector, de nuevo, con la ayuda del texto representado fuera de la imagen, debe rellenar esos vacíos, esas grietas, para llegar a armar el puzle y conseguir recuperar el significado perdido de la experiencia que trata de desvelar la máquina a través múltiples narraciones cíclicas que repiten ciertos estereotipos.



La máquina de Macedonio en la novela carece de cuerpo sexuado, es más bien una idea filosófica que una Eva futura. En la novela gráfica, en cambio, se representa literalmente como una máquina-engranaje y hacia el final de la novela vemos el rostro de la mujer en una especie de pantalla o cartel en lo alto de un edificio de la Av. Corrientes. La idea de la máquina –que funciona como una Sherezade– corresponde a un enfoque de la creación literaria y del poder de la ficción que se piensan en relación con el género femenino para criticar una visión de la historia que está sumida a la memoria masculina. Los relatos de las mujeres construyen una especie de archivo y representan la memoria subterránea, la historia de las catacumbas, lo marginal... en definitiva, la historia olvidada de Argentina.

Tanto en Piglia como en la novela gráfica se puede ver esa relación entre locura y relato que se representa en la figura femenina: Lucía Joyce, la delirante, la esfinge, la mujer abandonada, Carola, guardiana de otro museo, etc. Todas continúan la genealogía de las grandes mujeres de la literatura (Amalia, Hipolita, Molly) y de sus estereotipos femeninos: la loca, la cantante, la monja, las leyendas populares (Evita o Ada Falcón).



3. *La sonámbula*, de Fernando Spiner

La sonámbula. Recuerdos del futuro, es una película argentina de ciencia ficción dirigida por Fernando Spiner en 1998, donde Piglia trabajó como co-guionista junto con el director. La sonámbula reproduce las obsesiones de *La ciudad ausente* y pone de manifiesto ciertas incertidumbres y preocupaciones compartidas por Piglia y Spiner. Ambos trabajan a partir de una pregunta fundamental: ¿Cómo recuperar el significado de la experiencia histórica?; **¿Cómo preservar los recuerdos?; ¿Cómo no olvidar?**

La ciencia ficción es, como sabemos, el género más político porque como dice Spiner "es un género que al mismo tiempo denuncia el pasado y anuncia el futuro". La película parte de una hipótesis futura en la que hubo un accidente y trescientas mil personas perdieron la memoria. Entonces, se

cuenta como desde el poder reinsertan a esas personas que han creado un caos absoluto. El estado les dice arbitrariamente alguna cuestión de sus vidas y les asignan una familia y un pasado falso, lo que nos conduce directamente al texto de Borges, "La lotería de babilonia" y, a la vez, traza un paralelo con el caso real de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura. Eso es lo que le sucede al protagonista, Kluge, al cual le intentan convencer de que ciertos ciudadanos son su mujer y su hijo simplemente porque cuando los encontraron después del accidente estaban juntos. Además, a Kluge le dicen que trabaja como espía del Estado, que es una especie de detective que tiene que encontrar a Gauna, el líder de la revolución, acompañando a la enigmática protagonista Eva Rey. Eva es el personaje central de la trama: una mujer que recuerda en sueños escenas en color de su vida pasada donde, al parecer, Gauna está con ella.

La película sigue la misma hipótesis que la novela de Philip K. Dick *El hombre en el castillo* en la que los nazis ganaron la guerra: aquí la hipótesis sería que Argentina gana la guerra de las Malvinas y los militares borrachos instalaron una sociedad totalmente controlada por el poder. Entonces, qué sucedería después es la representación de esta película. Esa pregunta es el enigma que hace funcionar la trama.

Como Piglia, Spiner crea una composición de Buenos Aires retrofuturista: conviven elementos arcanos con rasgos futuristas, pero donde podemos reconocer fácilmente ciertos elementos emblemáticos de la ciudad. En ese "mundo bizarro tecnológico" como lo llama Spiner, los personajes mantienen una estética hard y cyberpunk (el supuesto low-fife de los aglomerados contemporáneos, que se pueden ver en pelis como *Matrix*, de 1999). La ciudad futura será filmada en blanco y negro –paradigma de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang– y los ambientes de otras películas clásicas de ciencia ficción y fantástico aparecen como telón de fondo. La más recurrente será *La Jetée* (1962) de Cris Marker, la cual podemos reconocer por el prolongado sonido de los pájaros hacia el final de la película.



Figura 1: La Buenos Aires futura de La sonámbula de Spiner

A nivel diegético, la película crea su oniroscopio a partir de una composición innovadora. Encontramos dos Buenos Aires: una futura, en blanco y negro, que a su vez, se yergue en dos mundos, arriba y abajo y, otra en color, encuadrada dentro de las imágenes en blanco y negro donde se proyectan en la pantalla de un gran ordenador y representa los sueños del pasado de Eva, y también su cuerpo y sus constantes vitales por medio de ventanas aleatorias que reproducen en 3D un cuerpo femenino.



Figura 2: El general delante del oniroscopio con el rostro de Eva en color.

Tal y como sucede en los intertextos anteriores –*Metropolis*, *Matrix*, *La Jetée*, etc.–, los individuos serán identificados con códigos de barras,

escaneos de mentes y recuerdos. Además, para poder representar ese vacío constitutivo de la subjetividad que las autoridades buscan rellenar reinstalando una historia familiar, los individuos poseen una mancha que aflora en la superficie de sus cuerpos y muestra físicamente esa fisura de orden simbólico: aquello que se resiste a su propio significado, lo no simbolizable.

En cuanto a los personajes, Kluge es un héroe interesante de corte borgeano que alude al mismo tiempo a un traidor y a un héroe. Se parece mucho a Junior de *La ciudad ausente* y ambos terminaran enamorados de la mujer-máquina y solos sin conseguir restablecer el sentido perdido, el enigma. Kluge es un detective, un agente doble. Spiner utiliza elementos del policial porque este género permite trabajar historias que parecen muy simples pero que están cruzadas por múltiples significaciones y esconden tramas complejas. El problema que tiene este personaje es que, como he dicho, al mismo tiempo que se va enamorando de Eva Rey va tomando conciencia de esa imposibilidad metafísica: si se quedan juntos Eva no podrá volver al pasado y recuperar su memoria. En este sentido, Eva funciona como un juguete filosófico que condensa la historia nacional, por un lado, y como un objeto de fascinación que condensa los rasgos de la mujer sublime y, al mismo tiempo, diabólica, por otro. Es como la androide *Eva futura* (1886), como la Olimpia de *El hombre de arena* (1817) de E.T.A Hoffman, como el robot de María de Metrópoliz o Rachel, la replicante de *Blade Runner* (1982), pero con la peculiaridad de que esta mujer autómatas no es un ciborg o un robot, sino que la relación entre la mujer y la máquina se da mediante el juego entre la imagen y el dispositivo óptico. Es decir, cuando Gazza se pone una lupa para examinar a Eva, la transforma en una especie de muñeca con la cabeza enorme o, por ejemplo, cuando Kluge y Gazza la miran fascinados es a través de la pantalla. Será, por tanto, un objeto externo lo que permite interpretar a Eva como la mujer ideal y fatal. Es un mecanismo que Piglia ha utilizado en escenas de otras novelas: lo que él llama "las lentes culturales" que nos permiten interpretar hechos de otras culturas; ver lo que otros no ven. La escena en la que Gazza acaricia a Eva en la pantalla también es muy significativa porque refleja la fascinación que

le provoca a Gazzar verse a sí mismo en la pantalla asistiendo al llamado de ayuda de la mujer.

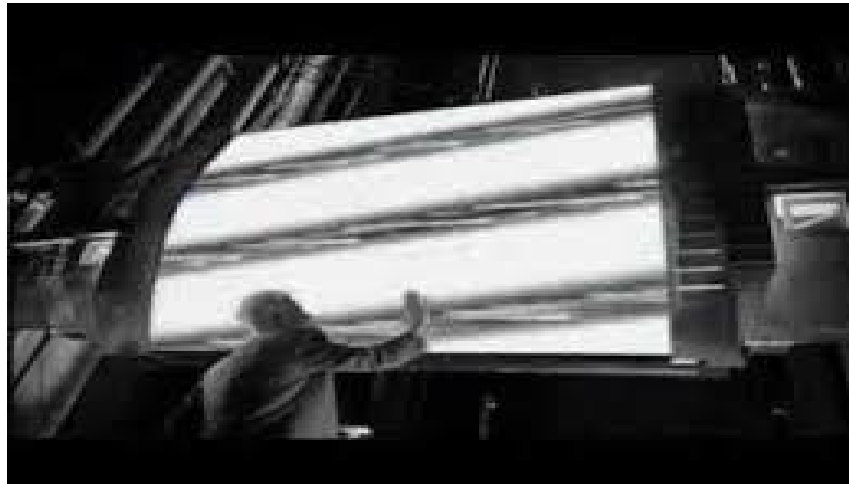


Figura 3: Gazzar abrazando el oniroscoPIO con la imagen de Eva distorsionada.

Hacia el final, Eva consigue mediante el tren –que funciona de puente– volver al pasado con Kluge, pero no es allí donde recupera la memoria del futuro. Eva Rey despierta y queda como Edipo ciega, mientras que Kluge es el único que ve. La amnesia se produce al contrario: no es posible para Eva recordar el futuro, por ello en sus sueños siempre aparece dormida sobre la cama, porque la garantía de una memoria verdadera sólo parece posible mientras se habita en mundos paralelos y los personajes son conscientes de las interferencias, de los cruces. No hay una relación jerárquica entre la ciudad auténtica y la réplica, pero tampoco una relación de dominación de lo interno sobre lo externo, sino que las relaciones que se establecen entre los dos mundos posibles surgen siempre, no de una relación mimética, sino de una **relación afectiva** con la realidad.

Al final, Kluge es como el personaje de Gauna de *El sueño de los héroes* de Bioy Casares: «busco el momento de mi vida, para entenderlo» (2009: 231), dice Gauna que, como un detective, busca recuperar lo perdido –la experiencia perdida– a lo largo de la novela. Kluge, entonces, queda atrapado en el pasado como una mancha en el tiempo. Sin poder retornar al futuro como una suerte de inconsciente de Eva, como una proyección de su psiquis.

Lo central de la película no es que sucede en el futuro, lo central es que está construida sobre una serie de enigmas y la idea misma del complot. El movimiento narrativo de la investigación es el verdadero logro de la película y es, justamente, aquello que persiste en cada una de las adaptaciones.

4. La ópera de Gerardo Gandini y libreto de Ricardo Piglia

Por último, la transducción de la narración al canto en la ópera homónima de Gerardo Gandini y el libreto del mismo Ricardo Piglia, se estrenó en 1995 en el teatro Colón de Buenos Aires. Como se podría esperar, la puesta en escena de la ópera simplifica en realidad las apuestas de la novela, reduciendo la historia de la novela y reescribiendo el motivo de la locura femenina en tres microactos.

En la ópera, la intriga policial estructura y organiza los microactos como un conjunto a través de la historia de amor entre Macedonio y Elena convertida en máquina por medio de un pacto fáustico. El Museo ocupa la totalidad del 1º acto, la segunda parte, el negocio de Ana, la primera mitad del 2º acto, mientras que el espacio del 3º acto será la clínica psiquiátrica del doctor Jung, donde se encuentra el personaje delirante y fascinante de Lucía Joyce. De modo que me voy a centrar en la tercera microópera por su carácter expresionista y sus mecanismos de composición tan cercanos al hipotexto.

En la novela, será la mujer esfinge quien relata el mito de la inmortal cantora que es a la vez el primer mito y el primer relato de la isla, realizando un movimiento narrativo circular. En la ópera, en cambio, será la figura de Lucía Joyce la que adopta la voz del canto delirante de una niña –hija del escritor James Joyce– que, enamorada de su padre, entraña, tal y como afirmaba el auténtico James Joyce en su diario, una relación extraña con el lenguaje, “una curiosa lengua propia y abreviada”, dirá Joyce. La ópera reescribe esa anécdota que fascinó a Piglia y representa a una niña loca y drogada, ex–cantante, que se encuentra encerrada en una clínica donde el Doctor Jung graba cada nota, cada movimiento musical mientras

ella cree ser una máquina que debe cantar el texto anti-novelista e infinito del *Finnegans wake*.

El libreto de Piglia es la reescritura de una fuente intratextual puesto que no es una reescritura de la novela, sino que, como él declaró en una entrevista, "son las notas preparatorias de la novela las que inician esa nueva experiencia creativa" (Piglia en Graña, 1995). Así, la ópera no es más que otra versión surgida de la gran máquina ficcional pigliana; una versión más de la máquina del Museo. Dice Piglia: "la ópera trabaja con situaciones dramáticas tan extremas que la gente ya no puede hablar [...] están al borde de la locura y por ende la situación solo puede ser resuelta con el canto" (Piglia en Graña, 1995). La voz solitaria de Lucía Joyce que cierra la tercera ópera constituye la realización musical más extrema que configura en toda su perfección la idea que Piglia quería transmitir. El delirio de Lucía, exteriorizado en un canto fragmentado que vehicula el complejo núcleo intertextual del libreto, es materializado en una cita puesta en boca del personaje Russo para el último acto: "son los sonidos de la lira de Orfeo los que contienen el secreto de la voz humana" (*Libreto del acto tercero*).

Lo interesante es destacar las relaciones intertextuales de este tercer acto donde Piglia y Gandini coinciden en sus estrategias narrativas. Así como en la novela vemos que en el Museo aparecen personajes, objetos y escenas que constituyen el repositorio histórico, iconográfico y simbólico de la literatura nacional –la daga de Moreira, la partida al desierto de Martín Fierro, el suicidio de Erdosain en el vagón de un tren, la rosa de cobre, Macedonio tocando la guitarra en una pensión de Tribunales, etc.–, los intertextos musicales utilizados por Gandini se inscriben también en esta tradición, que podemos llamar rioplatense, en donde un extenso material musical es reescrito para construir o reconstruir el delirio musical de Lucía Joyce. En la ópera, Gandini construye un metalenguaje en la urdimbre del texto, pero con los recursos propios de su género y en el interior de sus convenciones. Por ejemplo, en la tercera microópera Gandini utiliza como intertexto el *Lunario sentimental* de Shonberg junto con materiales de sus propias obras anteriores. La primera parte de la microópera retoma textualmente el *Lunario* y lo vuelve a reproducir hacia el final de la ópera (Corrado, 2002).



Figura 4: escenario del acto tercero de la ópera en donde se puede apreciar su división en dos espacios: Lucía Joyce dando un canto eterno (arriba) y los médicos que anotan todas las notas delirantes (abajo).

Como afirma Gandini, “lo nuevo estaría en la sintaxis, en la manera en que esos elementos se combinan entre sí” (Gandini, 1983: 12). La perspectiva del compositor y amigo Gerardo Gandini aportó una mirada más amplia al universo ficcional de Piglia y contribuyó a construir y continuar núcleos narrativos que Piglia había proyectado mentalmente en las notas iniciales de *La ciudad ausente*, dándole con el canto una fuerza dramática mayor pero, sobre todo, neutralizando en cierto modo la tendencia pedagógica e intelectual que caracterizan a las novelas de Piglia para concentrar la narración en una catarsis musical interminable.

5. Conclusiones

Todas estas obras sin ser policial en el sentido estricto, aprovechan el género y se vale de él para desviarlo, transgredirlo y cruzarlo con otros géneros. Por este motivo, como apunta Fonet (2007), hay que tener en cuenta que las estructuras del género policial, estrictamente hablando, pueden reinventarse para ser partícipes de una nueva vertiente que se acople tanto a la situación latinoamericana como al medio en el que se cuenta la historia: ya sea cómic, cine, ópera o literatura propiamente dicha. Aunque en todos los casos, el acto de relectura de *La ciudad ausente* se

instala en la tradición intelectual argentina, como espacio polifónico de apropiación, mezclas, distorsión, parodia, desplazamientos y cruces que resignifican las herencias. El enigma de *La ciudad ausente* será lo único que se mantiene idéntico en cada una de estas modalidades narrativas y es justamente eso: la experiencia perdida, que no está verdaderamente en la mujer, sino que la mujer funciona como una mera metáfora para llegar al significado de la experiencia pasada que el tiempo no puede recuperar, pero nuestra memoria intentará resistir a toda cosa, luchando contra el olvido.

Tanto Piglia, como Scafati, Spiner y Gandini, crean una ficción que nos viene a decir que ninguna institución es capaz de representar las peculiaridades de sus constituyentes. Es por ello que no podemos llegar a recuperar nunca el significado pasado; es por eso que nunca podemos llegar a la verdad, "la verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción" (2005: 32). El enigma sigue total tanto al final como al principio, como si el narrador supiera que no hay nada que contar que, tal y como sucede en *El hombre que fue jueves*, todo ha sido un sueño que no tiene explicación. Lo policial es solo un procedimiento en función de una historia totalmente fantástica y conspiratoria. La noción de complot permite pensar la política del Estado; una política clandestina, cuyo objetivo central es registrar los movimientos de la población. Por tanto, es a través de la conspiración como se busca intervenir en la historia creando otros mundos posibles que surgen siempre, y en esto hago énfasis, no de una relación mimética con la realidad sino de una **relación afectiva con la mujer amada**. El dolor de Macedonio por la pérdida de Elena de Obieta, el dolor de Kluge por la pérdida de Eva Rey, el dolor Renzi por la pérdida de Ida Brown en la última novela de Piglia o, incluso, podemos pensar en el dolor de Borges por la pérdida de Beatriz Viterbo, todas esas pérdidas tienen una significación política.

Podemos, por tanto, concluir diciendo que cada una de estas adaptaciones no son meras transposiciones sino que tanto la novela gráfica, la película *La sonámbula* y la ópera homónima reflexionan sobre el hipotexto, de manera que se pueden considerar como reescrituras y prolongaciones de la propia novela siendo a su vez una obra totalmente nueva. Lo verdaderamente importante es la fascinación por la historia y

luego el medio. Podemos leer la novela de Ricardo Piglia, la novela gráfica de Santis y Scafati o, visualizar *La sonámbula* de Spiner y da igual qué nos impresionó más, si las palabras, los dibujos o las imágenes, porque lo que recordaremos siempre es la historia. Lo importante siempre es el tema: la ficción paranoica, la amenaza de lo otro, la vida puesta constantemente en peligro.

BIBLIOGRAFÍA

ALÍ MARÍA ALEJANDRA (2007). "La pasión escrituraria de Ricardo Piglia. La ciudad ausente de la novela a la ópera". *Recto / Verso* 2. Disponible en <http://www.revuerectoverso.com/article/70> [consultado el 3 de noviembre de 2013]

BERG EDGARDO H. (2002). *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer: Buenos Aires, Biblos.*

CAMPS POMPEYO (1983). "Realidad de la creación. Gerardo Gandini", *Realidad Musical Argentina*, 2, septiembre, 11-16.

CORRADO OMAR (2002). "De museos, máquinas y esperas. La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini" en *Boletín Música*, 9, La Habana, 3-17. Disponible en: www.latinoamericamusica.net [consultado el 10 de enero de 2014]

DEHENNIN ELSA (2006). "Subversión de la doxa narrativa en La ciudad ausente (1992) de Ricardo Piglia". *Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), La narración paradójica. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 221-235.*

DE SANTIS, PABLO Y SCAFATTI, LUIS (2000). *La ciudad ausente, novela gráfica.* Buenos Aires, Temas.

FERNÁNDEZ COBO, RAQUEL (2015). "La ficción paranoica: lo fantástico como transgresión social en El camino de Ida de Ricardo Piglia" en *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana.* León: Universidad de León, 73-83.

FERNÁNDEZ COBO, RAQUEL (2015b). "Ricardo Piglia: el lector de la tribu" en *Tejuelo. Revista de didáctica de la lengua y la literatura, Universidad de Extremadura, nº 21, 117-136.*

FISCHERMAN, DIEGO (1995). "Dos a componerse", en *Página 30*, 42-44.

FORNET, JORGE (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Fondo de cultura económica (colección Tierra firme).

GANDINI GERARDO (1995). *La ciudad ausente. Opera en dos actos. Libreto de Ricardo Piglia sobre su novela homónima*. Buenos Aires, Ricordi.

GANDINI GERARDO (1991). "Objetos encontrados", en *Lulú*, (Buenos Aires), 1, septiembre, 57-64.

GANDINI GERARDO (1998). "Del recato y otros pudores", en *Punto de vista*, (Buenos Aires), 60, abril, 31-33.

GRAÑA ROLANDO (1995). "La máquina de cantar", en *Página 30*, 22 de octubre.

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

PIGLIA, RICARDO (1995). "La ficción paranoica" en revista *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación*.

PIGLIA RICARDO (1999). "La mujer grabada". *Formas breves*. Buenos Aires, *Temas*: 41-46.

ⁱ El crítico Edgardo Berg fue uno de los primeros en señalar en su ensayo sobre *La ciudad ausente* que la pérdida de la amada funciona como una ventana a otros mundos posibles: «la pérdida de la amada suscita la reflexión filosófica y dispara la narración hacia la construcción alternativa de un mundo individual. En este sentido, Piglia con *La ciudad ausente* desarrolla una peculiar filosofía cognitiva sobre los mundos paralelos y posibles, explorando en su desarrollo argumental la posibilidad óptica de mundos ficcionales» (Berg, 2002:81).