

## “LA VERSIÓN GRÁFICA DE LA CIUDAD AUSENTE. ENTREVISTA A LUIS SCAFATI Y PABLO DE SANTIS”

---

Por Elena Vinelli

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

[leerte@hotmail.com](mailto:leerte@hotmail.com)

La novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992) se resolvió en música en la versión operística de Gerardo Gandini (1995) y se reinscribió en la versión gráfica de Piglia, Scafati y De Santis (2000). Luis Scafati, su dibujante, y Pablo De Santis, su guionista, ofrecen aquí un diálogo que permite recuperar sus primeros encuentros sobre el mapa de una ciudad que los incluye; una conversación que es a su vez -como diría Fassbinder- un *protocolo de intercambio* entre la novela y la historieta, en el que se plasma la tensión entre un discurso y otro en términos de efectos de lectura de la novela.

***¿Cómo surgió la idea de hacer la versión en historieta de la novela La ciudad ausente y cómo se fue prefigurando?***

**Luis Scafati:** 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.<sup>1</sup> 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. Teníamos entonces los dibujos, por un lado, y la novela por el otro, pero no teníamos

---

<sup>1</sup> Paul Auster, David Mazzucchelli y Paul Karasik: *Ciudad de Cristal*, Barcelona, La cúpula: Brut cómic, Barcelona, 1992 (ed. limitada).

editor. Así fue el primer período: Ricardo relataba pero no escribía el guión, y entonces llamamos Pablo que vino a armar todo.

**Pablo De Santis:** Sí, fue así, pero ahí ya había editor, era Jorge Scarfi. Quiero decir que cuando me llamaron había que hacer todo muy rápido. Fue una presión muy grande porque había que sacarla en diciembre y estábamos en septiembre.

**LS:** La urgencia del editor hizo que con Pablo nos hayamos reunido una sola vez... Trabajamos más con el diagramador: Diego Barros. Previamente, mientras la idea fue un proyecto, tuve muchas reuniones con Ricardo a las que venía también Germán García. Venían de visita a casa y veíamos cómo iban los originales, pero entonces había tiempo. La fecha final aparece al momento de definir el editor.

**PDS:** Había una tensión que también fue estimulante: se toman decisiones, se pone un punto final. Después vino la crisis económica y, de hecho, decayeron la actividad editorial y también las ventas.

*¿Y cómo eligieron las historias? Es decir, 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.

**LS:** Sí, los dibujos estaban listos, pero no estaban los textos. Así que después, cuando estuvo el texto de Pablo, completé los dibujos y dimos vuelta algunas páginas.

***¿Cómo ubicás La ciudad ausente en relación con la literatura y la historieta?***

**PDS:** Para mí no es exactamente una historieta, sino que está en un lugar intermedio entre la historieta y un libro fuertemente ilustrado. La leo también 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.

***Más allá de que el libro cabalque entre los géneros historieta y novela, la historieta en sí: ¿llama más a un tipo de temas e historias que a otros? Por ejemplo, la ópera parece llamar más al drama pasional.***

**PDS:** Respecto de la historieta, lo que está muy presente es la novela como lugar disparador de imágenes: la idea del museo, la de los aparatos mecánicos...

**LS:** Y también las historias que están adentro del relato. Eso es algo que me dio la oportunidad de experimentar con otras técnicas. Cuando cambia el relato, yo trato de modificar la técnica: cada relato llama a una técnica diferente. Por ejemplo, con el punteado de la historia de la mujer que se suicida, si bien trabajé una trama en la computadora, después la recorté y fui armando todo a mano. En el relato del mapa del infierno, “La grabación”, trabajé con la idea del negativo en fotografía. Y además, como lo que se contaba era algo muy siniestro y oscuro, quería conseguir ese clima; así que usé una técnica muy antigua que se llama *esgrafado*: se pinta el papel y después se lo raspa. Las *aguadas*, en cambio, las usé para los recuerdos, para lo que es parte de la memoria. Trabajé cada uno de los cuentos que van apareciendo incluidos en el relato total, desde diferentes improntas, de modo que se identificaran.

***La historia de la mujer que se suicida y la del mapa del infierno guardan cierto formato de tira o serie de cuadritos, ¿qué otros recursos entre los que usaste son propios de la historieta?***

**PDS:** Hay muchos recursos, pero lo interesante es que Luis modifica lo estandarizado, por ejemplo, están los globos, pero en muchos la grafía es ilegible, llama más a la mirada que a la lectura.

**LS:** Quise lograr que el relato tuviera algo del sonido o del gusto de la historieta. Yo sabía que lo que estaba haciendo no era una historieta, pero en las ilustraciones acudí a los recursos gráficos de la historieta, del cartel, del afiche. Usé muchos elementos que tienen que ver con la gráfica, como el aguafuerte y la xilografía. Ante un trabajo de tantas páginas, lo que intenté fue construir cierto dinamismo visual, si bien también trabajé la regularidad del formato acudiendo a la reiteración.

*Y usaste el collage, ¿no es cierto?*

**LS:** Sí, todo el tiempo. Son diferentes recursos, traté de utilizar todo lo que ofrece la gráfica.



*Renzi se parece muchísimo a las fotografías de Piglia que aparecieron en el anticipo de La ciudad ausente, en 1985.<sup>2</sup> la gestualidad es la misma... ¿Lo hiciste observando fotos de Piglia?*

**LS:** No, no trabajé sobre fotos; pero dibujé a Renzi pensando en Ricardo. Renzi es él.

*¿Tuviste en cuenta esos desplazamientos que hay en la novela? Me refiero a lo que va de un relato a otro y también a la memoria del que narra, que va como cambiando las versiones. Por ejemplo, el gato del hall del Majestic... en la historieta aparece en el hall del hotel de la calle Tres sargentos...*

---

<sup>2</sup> Ilustraciones: Fragmento del retrato de Renzi, por Luis Scafati (2000). Y fotografía de R. Piglia, del diario *Clarín*, 07/03/85.

**LS:** Sí, sí, algo de eso hay. Y también hay un movimiento cinematográfico.

*Eso me hace pensar en los dibujos de las primeras páginas: recorriéndolos se produce el efecto de movimiento de una “cámara” que debió haberse ido alejando de las “tomas” de los mapas en primer plano, para mostrar, después, retrospectivamente, que era Junior el que los había estado mirando. ¿Cómo se te ocurrió empezar con los planos de la ciudad?*

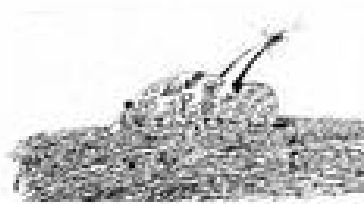
**LS:** Mientras leía las primeras páginas de la novela yo imaginaba un plano de la ciudad, o sea que eso me fue sugerido por la novela misma: un gran plano del que Ricardo habla en el prólogo. Y es como que la perspectiva se va ampliando para mostrar la habitación donde trabaja Junior. Hay otros elementos que se vinculan con lo cinematográfico, como esas imágenes de Junior en las pantallas del museo y del subte: porque lo están mirando, vigilando; es el estado policíaco. Mientras leía pensé mucho en la película *Blade Runner*, que me había gustado muchísimo, porque la novela se sitúa en un futuro que es también hoy y ayer.

*De pronto el perramus de Junior parece un pájaro que está entre los otros objetos del museo que recorre con Ríos. O las caras de los personajes del subte... ¿Cómo pensás esas imbricaciones entre los personajes y el mundo animal?*

**LS:** Se trata de un énfasis o un acento sobre algún aspecto propio del personaje, eso permite singularizarlo: como la cola de Fuyita, que es como una especie de rata gigante.

*Además de reducir la proliferación de historias de la novela, ¿considerás que hay otros recursos propios de la historieta que faciliten la transposición?*

**LS:** Sí, los hay. Por ejemplo, el personaje Ríos cuenta lo que hay en el museo mientras se lo ve a Junior recorriéndolo. Eso es algo que la historieta permite: construir cierta simultaneidad temporal; mientras que el relato verbal opera en continuidad: viene una cosa después de otra.



*¿Y “La isla”? En esa microhistoria, el estilo del dibujo se modifica mucho sin dejar de tener continuidad: es donde más se luce lo de los grafismos ilegibles, y es donde el “globo” viene a hacer de isla: el globo que suele reenviar a un personaje emisor, en este caso no remite a nadie... como si hablara sin sujeto, como absorbiendo un discurrir verbal que es de todos. Por otra parte, en la novela, “La isla” es una historia de la máquina dentro de una de sus cuatro partes, mientras que en la historieta se constituye en una parte más.*

**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 guión me pareció una solución. El dibujo es fantástico porque está construido a través de la escritura, como el caso el gato-fiera que está en la isla y que es genial.

*Y también los globos, muchos parecen traer otras voces adentro: hay globos citados y citantes... ¿Y cómo fue que decidieron terminar el guión con la pregunta de la máquina y sacar todo el monólogo con el que concluye la novela? La pregunta de la máquina queda como cancelando al narrador, y Junior pasa a ser algo así como el visitante de Velázquez en “Las Meninas”.*

**LS:** Sí, sí. El visitante es una especie de cita, claro.

**PDS:** 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.

*A su vez Junior se venía acercando y de pronto es dibujado como el fantasma en negativo de una película: ¿Proponés que Junior pudo haber sido un relato filmado de un cuento de la misma máquina?*

**LS:** Esa era la idea. Tampoco hubo mucho tiempo. Mi idea era retomar ese texto que se iba a ir reiterando mientras Junior se diluía. Pero se hubieran necesitado una o dos páginas más para enfatizarla. Por otra parte, buscamos un tipo de letra que enfatizara el tono policial, como el de un informe periodístico policial.

*¿Y cómo pensaste el dibujo final de la máquina?*

**LS:** Pensé en algo egipcio, que tuviera algo de esfinge; pero para mí no cierra bien, es muy abrupto el final. A mí me hubiera gustado darle un final más simétrico respecto del comienzo: que Junior se fuera deshaciendo. Por otra parte, hubo algunas indicaciones que no se plasmaron en la edición, por ejemplo pusieron las *guardas* al principio y no al final: técnicamente las guardas son las que enmarcan la historieta, me refiero, en este caso, a las páginas iniciales de la ciudad.

*El guión original es casi idéntico al texto verbal de la historieta, pero tiene pequeñas modificaciones: se agregan algunas líneas, se omiten algunas palabras. Esas correcciones: ¿cómo o cuándo o quiénes las decidieron?*

**PDS:** Yo me acuerdo de haber estado trabajando con Ricardo y a lo mejor él agregó o sacó algo del guión, o el diagramador nos dijo que quedaban viudas y corregimos juntos, algo de eso hubo.

*Por ese entonces, uno de ustedes había contado una historia extraña sobre unos dibujos de Luis que habían rodado por las calles del barrio en el que ustedes viven, ¿la volverían a contar?*

**PDS:** Sí... Un día, al salir de casa después de una tormenta, veo la vereda llena de hojas y ramas. Entre ellas había un boceto a lápiz hecho en una hojita como de colegio... Lo levanto y me detengo a mirarlo. Reconocí enseguida que era un dibujo de Luis. Me quedé desconcertado pensando cómo podía haber llegado hasta la puerta de mi casa... No podía creerlo: en siete cuadras a la redonda debo ser el único amigo de Luis. Finalmente me decidí a llamarlo, él no estaba, había viajado a Mendoza. Le expliqué a su mujer lo que me había pasado y ella me contó que Luis suele guardar sus dibujos entre los diarios... Me dijo que era posible que hubieran tirado unos diarios viejos y que entre ellos se hubiera perdido algún dibujo.

O sea que después de eso hubo una tormenta...y también pasaron los cartoneros, que llevan y traen cosas, eligen, desechan o se les vuela algo. Toda una serie de casualidades extrañas, porque Luis y yo vivimos ambos en Caballito, pero no tan cerca como para que el dibujo se instalara ahí, en la puerta de mi casa. Lo conservo como un signo del azar, un mensaje clandestino en una ciudad gráfica.

Buenos Aires, 13 de diciembre de 2006