

Ricardo Piglia: narración, secreto y traducción

Javier PAVEZ
University of Southern California

Resumen

El artículo propone que la traducción y el secreto configuran la trama narrativa de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, como la posibilidad de cierta resistencia o desobediencia inscrita en el centro de la soberanía de la ley. A partir de la división cuasi-esquemática entre ‘enigma’, ‘misterio’ y ‘secreto’ esgrimida por Piglia, se pone en juego la noción misma de ‘novela corta’ o *nouvelle*. El secreto, como la forma de la *nouvelle*, no atañe a un sentido que se puede descifrar o develar, ni a la configuración de un elemento que no se comprende porque no tiene explicación. Así, la modulación diferencial no pasa sino por una reconfiguración semántica y sintáctica que exige los recursos de corte, edición y montaje, con todo, la interrupción de secuencias narrativas. Ahí, la cuestión del ‘secreto’ (de *secernère*), se toca con la ‘secreción’. Si la institución pretende erigir la constitución de un cierto adentro, el secreto (se) amenaza como el efecto de superficie de un contratiempo, como un enclave escindido, dividido o exterior en su interior. El secreto secreta. Así como *Respiración artificial* bordea una semántica accidentada, *La ciudad ausente* asume el ‘secreto’ como modo de exposición. Se tocan concernir, discernimiento, cribar, escarbar, secreción, excretar, discreto, crimen. El relato es mínimo, justamente en la medida en que resta en una configuración que no depende del sentido, es decir, en la medida en que (se) mantiene (en) algo que redobla la narración lineal en virtud de una yuxtaposición de historias que se narran en secreto, y según secreciones que la apartan y la exponen. *La ciudad ausente* le asesta un golpe interno a la representación ubuesca del poder, de modo que el complot aparece también vinculado con el *plot*, es decir, con el ‘argumento’, la ‘trama’, la historia, la intriga, y con el trazar. Piglia traduce el plano como resistencia, como contra-conspiración, la contra-intriga entre los nudos blancos. Traducción, complot y secreto, así, componen la trama de *La ciudad ausente*.

Palabras clave: *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia,

Abstract

This paper proposes that translation and secrecy shape the narrative fabric of *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia, as the possibility of a certain resistance or disobedience inscribed at the center of the sovereignty of the law. Based on Piglia’s quasi-schematic division between ‘enigma,’ ‘mystery,’ and ‘secret,’ the notion of the ‘short novel’ or *nouvelle* is put into play. The secret, as the form of the *nouvelle*, does not pertain to a meaning that can be deciphered or unveiled, nor to the configuration of an element that is unintelligible due to a lack of explanation. Rather, the differential modulation operates through a semantic and syntactic reconfiguration that requires the resources of cutting, editing, and montage—in short, the interruption of narrative sequences—. In this sense, the notion of the ‘secret’ (from *secernère*) touches on that of ‘secretion’. If the institution aims to erect the constitution of a certain interiority, the secret (itself) threatens as a surface effect of a setback, as a split enclave—divided or exterior within the interior—. The secret secretes. Just as *Respiración artificial* plays with a fractured semantics, *La*

ciudad ausente assumes the ‘secret’ as a mode of exposition. The concepts of concern, discernment, sifting, unearthing, secretion, excretion, discretion, and crime are all entangled here. The narrative is minimal, precisely to the extent that it remains within a configuration that does not depend on meaning –that is, to the extent that it (itself) holds to something that redoubles linear narration through the juxtaposition of stories told in secret, and according to secretions that displace and expose it–. *La ciudad ausente* strikes at the regime of representation from within, strikes to the grotesque representation of power. Thus, complot is also tied to the plot –as ‘argument’, ‘scenario’, ‘action’, ‘weft’, ‘story’, ‘intrigue’ and ‘scheme’– as well as to the act of plotting: to draw, trace, or lay out. Piglia translates the plane as resistance, as counter-conspiracy. He makes the counter-intrigue function among the white knots. Translation, complot, and secrecy thus compose the plot in *La ciudad ausente*.

Keywords: *La ciudad ausente*,

1. NARRACIÓN Y SECRETO

Las lenguas menores no se caracterizarían por una pobreza y una sobrecarga con relación a una lengua mayor o *standard* [...] El problema no es el de una distinción entre lengua mayor y lengua menor, sino el de un devenir. La cuestión no es reterritorializarse en un dialecto o en un *patois*, sino desterritorializar la lengua mayor [...] Tal es la fuerza de los autores llamados menores, y que son los más grandes, los únicos verdaderamente grandes: tener que conquistar su propia lengua [...] Conquistar la lengua mayor para trazar en ella lenguas menores todavía desconocidas. Utilizar la lengua menor para *hacer huir* la lengua mayor. Un autor menor es aquél que es extranjero en su propia lengua.

(Deleuze; Guattari, 2001: 107)

El secreto está a la luz y por eso no lo vemos [...]
(Piglia, 2013: 99)

En su ensayo ‘Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*’, Ricardo Piglia propone una división cuasi-esquemática entre “enigma”, “misterio” y “secreto” (2006: 187-206). En el centro de ese reparto (o de ese apartamento cuyo centro está dislocado), se juega lo que Piglia propone acerca de la forma de la novela corta o *nouvelle*. Piglia establece esta esquemática para tomar posición respecto de la forma de “ese género incierto que no termina de encontrar su definición” (2006: 97). En la medida en que la forma del relato es operador traductivo de las relaciones de los personajes (Levinson, 1997: 91-120), no sería descaminado decir, por tanto, que toda la cuestión de la ‘tesis sobre la *nouvelle*’, y de la ‘tesis’ en general, está marcada y tachada por una ‘posición’ que no deja de citar, de hacer venir o transportar, a la ‘transposición’ o ‘traducción’. De la *Setzung* a la *Übersetzung*,

podríamos decir. Ahora bien, bajo la enseña de tal transposición nos encaminaremos a la marca del secreto como la forma de la narración denominada *nouvelle*.

Si el secreto es la forma de aquello que no termina de encontrar su definición o su determinación, cabe colegir que esta tesis sobre la novela corta (como tesis sobre el secreto) no podría ser sino diagonal u oblicua. Bajo esta perspectiva, la cuestión misma del secreto no responde simplemente a la lógica de un esquema determinante sino que exige trazar líneas de fuga, es decir, de flujo y condensación. Dicho de otra manera, la oblicuidad del objeto no es indiferente a la forma del relato, de modo que es su condición de (im)posibilidad. Así, la *nouvelle* asume la impresentabilidad del secreto como condición de su escritura: más que un decurso unitario o un discurso económico u odiseico, tal forma precisa ser abordada justamente en la medida en que este ‘abordar’ despliegue tanto su necesidad como su imposibilidad. Esta posibilidad-imposibilidad intensiva del secreto radica, al mismo tiempo, en que no es tematizable, ni se reduce a la forma del presente. No hay secreto en cuanto tal, si se nos permite decirlo así. Sino como tal, el secreto dicta el valor de su *Darstellung*. A partir de aquí tendremos que seguir una suerte de exterioridad que en su fuero interno se vincule no sólo con otros textos de Piglia, sino, al mismo tiempo, con cierto pensamiento en torno a la política y la literatura¹.

En “Secreto y narración”, comienza Piglia por intentar aproximarse a la especificidad de la novela corta. En vista de aquello, propone una lectura con relación al cuento y a lo que él denomina las “tres formas en las que habitualmente se codifica la información en el interior de los cuentos”. Escribe Piglia:

[...] el enigma sería, como sabemos, incluso por etimología, la existencia de algún elemento – puede ser un texto, una situación– que encierra un sentido que se puede descifrar [...] El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos [...] En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho [...] tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado –y aquí otra vez es pertinente la etimología de la palabra *secreto*–, por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con las distintas versiones que circulan de una misma historia, quién sabe qué, quién no lo sabe. (2006: 188-190)

Esta distinción, esta separación crítica (el vocablo ‘crítica’ proviene de ‘*krinein*’ que significa ‘analizar’, ‘discernir’ y, por lo tanto, ‘separar’), puede ayudar, piensa Piglia, a pensar la particularidad de la *nouvelle* frente al cuento. Para esto Piglia se detendrá en la

¹ Como escribe Piglia en *Crítica y ficción*: “el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la erra, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central y quizá la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva [...]. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos” (2001: 68-74).

lectura de la novela corta *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, “casi un ejemplo de lo que podemos entender por *nouvelle*”. A partir (y más allá) de ese ejemplo, la tentativa de Piglia estriba en exponer el “funcionamiento de la *nouvelle*” (2006: 192). La atención a la cuestión del funcionamiento implica, desde ya, que la lógica de la ejemplaridad no responde, en Piglia, a la diferenciación entre modelo y copia, sino a la modulación y el clinamen de un fragmento singular-plural (Derrida, 2007: 398). De este modo, Piglia monta un desmantelamiento respecto del dispositivo literario.

El secreto, forma de la *nouvelle*, no atañe a un sentido que se puede descifrar o develar, ni a la configuración de un elemento que no se comprende porque no tiene explicación. El secreto, más bien, interrumpe las secuencias narrativas. No se trata, pues, solamente de la concatenación de escenas formando un argumento, sino de la construcción de un diagrama. Elipsis fuera de sí, expuesta, que da forma y que, en la medida en que no oculta su mecanismo, en palabras de Jacques Derrida, es también la “huella de lo informe” (1994: 63-102, 193-212; 2009: 185 y ss), es decir, la huella de la “formación de la forma” (1986a: 82). En otras palabras, la modulación diferencial no pasa sino por una reconfiguración semántica y sintáctica que exige los recursos del corte, la edición, el montaje, la interrupción de secuencias narrativas, el rendimiento de la cita y de la puesta en suspenso. De este modo, interrupción, *tempo*, hiatos, guiones, glosas, notas, cenefas, viñetas, paréntesis, no operan simplemente como un recurso secundario sino como elipsis de la función lógico-copulativa, como serie suplementaria que declina, depone y/o escinde la clausura disciplinaria desmontando la seguridad del valor de lo posible. Así, Piglia localiza “al autor, al narrador, a los personajes y al lector como la pequeña comunidad en el interior de la cual se desarrolla un relato” (2006: 196). Adicionalmente –aneconomía del *surplus*– Piglia analiza el “gran proceso de renovación de la novela del siglo XIX” y la “ruptura con la tradición de la novela clásica” que radica en lo que él denomina “narrador débil”:

un narrador débil, no el que está absolutamente firme en el modo en que los hechos han sucedido, sino un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar. (2006: 196)

Construcción, narración y vacilación marcan este proceso de ruptura interruptiva respecto de la novela clásica. La novela corta, rubrica una relación donde historia, institución y ficción se repliegan, de modo que la narración es también relato acerca del espacio literario. Ya decíamos que Piglia monta un desmantelamiento respecto del dispositivo literario. La *nouvelle* expone la institución que la pone en escena y la formaliza como tal. Podríamos decir, de cierta manera, que la cuestión de secreto se inscribe como aparato especular de los procesos de institucionalización de la literatura, y de cómo la institución literaria implica una intuición ficticia: “El espacio de la literatura no es solamente el de una ficción instituida sino también el de una institución ficticia” (Derrida; Attridge, 2009: 256).

Respecto de la ‘institución’, recordemos que en su *Vocabulario de instituciones indoeuropeas*, Émile Benveniste afirma que él pretende “estudiar la formación y la

organización del vocabulario de las instituciones”. En el contexto de este análisis –cuyo carácter implica la génesis y conexión más allá de cualquier correspondencia léxica– Benveniste indica que con el término ‘institución’ se debe comprender no solamente “las instituciones clásicas del derecho, del gobierno, de la religión, sino también aquellas instituciones menos aparentes que se esbozan en las técnicas, los modos de vida, las relaciones sociales, los procesos verbales y mentales. Es una materia en sí ilimitada” (Benveniste, 1983: 8). Esta ilimitación de la tarea pareciera estar constreñida en la noción de institución. Cabría recordar, acaso, que en *El Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián Covarrubias (1611) se define “Instituir” como “Estatuir, establecer, discernir, proponer, determinar”. De este modo, este ‘determinar’ no podría disociar absolutamente la acción y el efecto de ‘instituir’ del carácter tentativo de ‘lo que se propone’, pero tampoco de la acción de ‘discernir’, de ‘separar’. Ahí, la cuestión del ‘secreto’ (de *secernère*), lo que está separado, se toca con la ‘secreción’.

Si la institución pretende erigir la constitución de un cierto adentro –es decir, producir cierta arquitectónica y, por tanto, cierto espacio delimitado según muros, tabiques de separación y exclusión, límites, estructuras interiores y exteriores, compartimentos que rodean y protegen, resguardan, garantizan, regulan, forman, formalizan, delimitan, asignan, separan, naturalizan, normalizan y/o constriñen–, el secreto, como el efecto de superficie de un contratiempo, como un enclave escindido, dividido o exterior en su interior, (se) amenaza a sí mismo. El secreto se cierra sobre la posibilidad inexpugnable de secretarse, de excretarse. Por tanto, la forma de una sobre-determinación institucional no podría estar definitivamente asegurada. Diríase que un contexto podría pretender determinar (o prescribir de) un campo, sus pasajes y sus fuerzas aparentemente antagónicas, pero un contexto y su institucionalización, es decir, la descripción y prescripción de su pretendido cerco, no podría erigirse de un modo absolutamente determinable. La instancia del peligro le es estructural al enclave institucional que se pretende unitario, indiviso, asentado, sellado. Ahí su promesa. El clamor del secreto (se) estremece, pues mientras solicita guardarse del todo a la vez secreta la interioridad: excreta. Es decir, la experiencia de la institución literaria está expuesta en el secreto: ex-puesta, puesta fuera de sí, radicalmente abierta, sin reserva, se ofrece a otra economía de lo otro y lo mismo. La institución (literaria) se depone: No hay secreto (de la democracia, de la institución, del poder) sin secreción, excreción. El secreto secreta: “ça secrète” (Derrida, 1974: 263). En tal registro, el narrador débil es vacilante respecto de lo que ha acontecido, pues narra a partir de una experiencia que carece de categorías de certeza y entendimiento y, así, construye o monta maquinalmente los acontecimientos que al mismo tiempo intenta descifrar.

2. NARRADOR DÉBIL Y FUNCIONAMIENTO MAQUÍNICO

El operador ‘narrador débil’ (nombre que no aparece con claridad y distinción, pues este operador no podría ya separar simple y limpiamente las categorías de ‘autor’, ‘narrador’, ‘personajes’ y ‘lector’), sigue trazas o huellas que sin embargo inventa o encadena, a la vez que reconoce que un tembloroso suspenso lo condiciona. Esto

implica que el narrador (narrador débil, narrador que vacila) se enfrenta con un ‘secreto’, pero ese ‘secreto’ a la vez forma parte de la construcción de la forma de sus series narrativas. De este modo, siguiendo el *caso*² ejemplar de *Los adioses*, Piglia propone que bajo la forma del ‘secreto’ se abre un narrador que construye “una historia que no es la de él” (2006: 196). En este registro –dado el tono de tal *apertura*, cabría decir que el secreto nombra la *différance* entre el enigma y el misterio– la novela corta o *nouvelle* “nunca descifra por completo los enigmas que plantea” (2006: 194). Piglia, así, habla del “territorio de la *nouvelle*” (2006: 195) como nombrando la desterritorialización del enigma. Es decir, ‘secreto’ nombra cierta desterritorialización como construcción de un canon menor, o bien, para decirlo con Deleuze, de una literatura menor³. Recordemos que para Deleuze, el “espacio reducido” de la novela menor “hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (Deleuze, 1978: 29; cf. Deleuze, 1996: 80-83). Ya apuntábamos en la cita anterior que para Piglia el secreto, como vacío de significación y sentido sustraído, se toca, a través de la cuestión de la *serie*, con las distintas versiones que circulan de una historia. De la misma manera, el género policial entra aquí en este proceso de renovación (por ejemplo, en Edgar Allan Poe), según el cual se redobra la estructura entre quien delega y el narrador, de modo que se van “contando versiones, fragmentos de la historia” (2006: 199). Historias y no La Historia, diríase. Las versiones y fragmentos descomponen las letras capitales de la historia. Piglia rescata, así, “escenas de circulación” que el narrador interrumpe, escenas que se ponen en circulación como efecto(s) de lectura: no se sabe (ni narrador, ni lector) qué es lo que sucede. Esta incertidumbre instala la conjetura, de tal modo que en lugar de revelar un pretendido sentido el secreto se remite al secreto. Secreto del secreto. Ahí la exposición, segregación y secreción de secreto se tuercen entre sí. No atañe al sentido significado, pues se trata de la narración *del* secreto. Dicho de otro modo, hay un funcionamiento que es secreto, que no termina de revelarse y que hace circular la(s) historia(s). La cuestión del secreto radica en el funcionamiento maquínico:

² Subrayo “caso”, pues, como hemos apuntado, en esta tesis, en más de una lengua, todo aquí parece girar en torno a lo que vincula –sin totalidad, al modo de unas vasijas quebradas– el “caso” con el “acontecimiento” y la “oportunidad”, tocando y declinando, incluso, la cuestión de la lengua misma: “acontecimiento”, “*even*”, “ocurrencia”, “*occurrence*”, “*cadere*”, “*casus*”, “caída”, “*fall*”, “chance”, “*chute*”, “ocasión”, “*occurrence*”, “*incident*”, “*appearance*”, “*opportunity*”, “*befall*”, “*occasion*”, “*case*” (cabría, incluso, hacer venir la cadena “*Zufall*”, “*Zufälligkeit*”, “*zufallen*”, “*zufällig*”, “*Verfallen*”, “*Verfallenheit*”, así como citar, en francés, “*chute*” y “*chance*”). No sería desafortunado pensar la cuestión de la *chance*, la oportunidad, la posibilidad, la fisura del orden programático, vinculada con la divisibilidad, el azar y la destinerancia.

³ “Henry James tiene una muy buena metáfora para esta idea del narrador que se acerca a una historia que ya está ahí. Dice Henry James que el relato es lo que él llama ‘*the house of fiction*’, ‘la casa de la ficción’, y el narrador pasa por delante de esa casa que tiene las ventanas iluminadas y ve una escena, ve a un hombre y a una mujer que se besan, o ve a dos mujeres que se besan, y trata de entender qué pasa ahí contando apenas con esa percepción parcial a partir de la cual empieza a investigar, a averiguar, trata de entrar en la casa, aunque no siempre lo consigue. El mecanismo narrativo que describe esta metáfora ha producido grandes textos, ha dado lugar a un tipo de renovación [...] que alienta textos muy elegantes, escritos con mucha concisión y que han terminado por constituir una especie *de canon menor* [subrayado nuestro], diría yo, integrado por estas pequeñas *nouvelles* que tienen, sin embargo, una densidad mucho mayor que su propia dimensión física” (Piglia, 2006: 197).

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela [...] Es decir, que el secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama que permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden que, en realidad, el relato mismo ni nos devela ni nos descubre. Este sería el primer punto a partir del cual yo empezaría a entender el funcionamiento de la *nouvelle* como forma: recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. La *nouvelle*, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se ata en un punto oscuro [...] aparece ligada a la lectura y a la imprenta. (Piglia, 2006: 199)

Nos encaminaremos, en breve, a *La ciudad ausente* como expresión o figura anterior de este funcionamiento maquínico. “Expresión”, aquí, no significa expresión de un contenido anterior. Pura expresión, podríamos decir. Se trata de la función nodal del secreto como articulación y simultaneidad de personajes y tramas múltiples que sustrae (y se retiran del) el sentido. Mecanismo constructivo vacío de significación, que no devela ni descubre. Conformada por una intensiva integración de micro-narraciones, *La ciudad ausente* prefigura las conjeturas que Piglia expone en su ensayo “Secreto y narración”. Sin embargo, antes de volver a esta *nouvelle* de Piglia, hace falta agregar que este ensayo tiene más de una versión, más de una variante. En una versión anterior, en una repetición anterior pero, a la vez, una variación más económica del texto, justamente Piglia remite –sin más referencia que el nombre– a Gilles Deleuze. Escribe: “ya Deleuze ha establecido una relación entre el secreto y la *nouvelle*” (2015).

Es relevante señalar que esta suerte de apunte marginal no se encuentra en la versión *editada* un año después por Eduardo Becerra en el libro ya referido. Ahora bien, el carácter maquínico del secreto haría posible el espaciamiento de lo inédito, lo inopinado o lo imprevisible en el dispositivo de la ‘edición’.⁴ Afectado de no-saber, el secreto no consiste sino en su imposibilidad. De acuerdo al diccionario etimológico de Corominas, ‘Edición’ viene del latín ‘*edítio*, -ōnis, “parto”, “publicación”, derivado de *ēdere* “sacar fuera” (1987: 546). Del mismo modo, habría que añadir que el verbo latino ‘*edere*’ proviene del prefijo ‘*ex-*’ (separar del interior) y *dare* (dar). Más allá de la diferencia

⁴ Respecto de editores alejados de los círculos refinados, escribe Piglia: “En este sentido diré que no comparto la versión según la cual debemos a *Sur* el conocimiento y la difusión de la mejor literatura extranjera. Ésa fue sin duda su intención, pero alguna vez habrá que hacer la historia de la traducción: se verá entonces que editores más bien alejados de los círculos “refinados” como Santiago Rueda, asesorado por Max Dickman, publicaban en esos años el *Ulysses* y el *Retrato del artista* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust y las obras completas de Freud, junto con la mejor literatura norteamericana (Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Sherwood Anderson, entre otros)” (Piglia, 2001: 70).

respecto de *ēdere*, ‘comer’, bien podría proponerse que este *edere* de ‘sacar fuera’ podría exigir cierta ‘hambre del secreto’ como interrupción de todo el ‘digerimiento’⁵.

Así, carácter maquínico del secreto haría posible el espaciamiento de lo que excreta en medio del dispositivo, la puesta en suspenso interna en medio de la lógica editado. En todo caso, por cierto rodeo suplementario la frase de Piglia (“ya Deleuze ha establecido una relación entre el secreto y la *novelle*”) es elíptica. Su ubicuidad nos podría desplazar hasta *Proust y los signos* donde Deleuze escribe que “todo está implicado, todo está complicado, todo es signo [...] Todo existe en estas zonas oscuras donde penetramos como en criptas, para descifrar allí jeroglíficos y lenguajes secretos” (Deleuze, 1972: 107-108). También nos podría llevar a *La lógica del sentido*, donde “el secreto” se toca con la “potencia de lo falso” (Deleuze, 1969). O incluso, nos podría trasladar a las remisiones que hace Deleuze de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges⁶. La elipsis de la indicación de Piglia, sin embargo, no implica cerrar las esclusas

⁵ Respecto de la lógica del digerimiento habría que vincular la cuestión del secreto tanto con el “vómito” como con el “hambre”. Hambre *de* secreto, así, podría nombrar la aporía del secreto que no se reduce ni a la guarda ni a la revelación. Podríamos, al respecto, seguir a Emmanuel Levinas, quien, cuestionando la captura, la puesta en reserva y, por tanto, el apoderamiento, la adquisición, la consumición, la codicia, en “Sécularization et faim” se pregunta: “¿No es la *empiria animal del humano también el estallido del “gesto” del ser* que conduce a todos los seres? [...] ¿se han medido las profundidades del hambre?” (2022). En efecto, para Levinas el hambre como “la necesidad o la privación constitutiva” implica “no poder consolarse con un mundo ‘espiritualmente ordenado’ en el que los historiadores –de pasados reales o utópicos– encuentran a los miserables saciados con el olor de la carne asada, pagados con el sonido de las monedas y consolados por la conciencia que tenían de la armonía del conjunto del cuerpo social y de la perfecta definición de su estatus” (2022). En este registro, para Levinas el hambre es una suerte de exigencia o llamada sin oración, “ni visión, ni siquiera objetivo, ni tematización, ni interpelación”. Hambre, pues, nombra, llama o exige una “plegaria, petición o ruego anterior a la oración”; es una suerte de *acogida* en la medida de que es “extrañamente sensible [...] al hambre del otro hombre” (2022). El hambre, así, es el nombre de otra trascendencia, la trascendencia del otro que desborda la ontología como una exterioridad interna: *El secreto secreta*, diremos más adelante.

⁶ El narrador del relato de Borges señala que mientras en todas “las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras”, “en la del casi inextricable Ts’ui Pên” el protagonista “opta –simultáneamente– por todas”. En la densidad de este tiempo simultáneo, se crean “diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan”. Agrega Borges: “De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles [...] En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen” (Borges, 1974: 472-480). Esta ficción de Borges, que justamente vincula ficción y secreto, es referida por Gilles Deleuze tanto en *Diferencia y repetición* (2002: 182-184), como en *Logique du sens* (1969: 139) o *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1989: 84). Resulta relevante que en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze vuelva a referir a este relato justamente alrededor de cierto “inexplicable secreto” que se vincula con la “fragmentación de toda linealidad”. Leyendo a Mankiewicz, Deleuze escribe: “Mankiewicz es sin duda el más grande autor del cine de flashback, pero la forma en que lo utiliza es tan especial que se la podría oponer a la de Carné como los dos polos extremos de la imagen-recuerdo. No hay aquí en absoluto una explicación, una causalidad o una linealidad que deberían superarse en el destino. Por el contrario, se trata de un inexplicable secreto, de una fragmentación de toda linealidad, de bifurcaciones perpetuas que son otras tantas rupturas de la causalidad. En Mankiewicz el tiempo es exactamente el que Borges describe en *El jardín de senderos que se bifurcan*” (1987: 73). Aquí, Deleuze está apostando por “la multiplicidad de circuitos” (1987: 73). Así, respecto de los flash-back, tanto en *La*

sino pasear entre compartimentos de criptas donde todo está implicado y complicado. Con todo, en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari escriben sobre “la novela corta como género literario”, planteando una diferencia entre ‘cuento’ y ‘novela corta’. Aquí, el asunto se reparte entre el cuento de Maupassant, *Un ardid*, y la novela corta de Barbey d’Aurevilly, *La Cortina carmesí*. Más allá y más acá de cada caso, Deleuze y Guattari proponen que en la ‘novela corta’ todo se organiza o estructura en torno a la pregunta “¿Qué ha pasado?”, “Algo ha pasado, pero ¿qué exactamente?”, mientras que el ‘cuento’ mantiene siempre en suspenso al lector con la pregunta “¿Qué va a pasar?”. Escriben Deleuze y Guattari:

La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible), mientras que el cuento está relacionado con el *descubrimiento* (la forma del descubrimiento, independientemente de lo que se pueda descubrir). Y también la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas, mientras que el cuento pone en juego *actitudes, posiciones*, que son despliegues y desarrollos, incluso los más inesperados. (Deleuze; Guattari, 2001: 198)

Esta diferencia encuentra una repetición o modulación no mimética en Piglia. Figuración no mimética, pues todo ocurre como si Piglia preguntase “¿qué ha pasado en el futuro?” y “¿qué va a pasar en el pasado?”. Futuro anterior y pretérito por venir, así, se tocan en la apertura de una tradición (la tradición, *‘traditio’*, del participio de *‘traderé’*, ‘transmitir’, ‘entregar’, de la raíz indoeuropea **do*, ‘dar’, se entrega a un movimiento de que no responde a un sistema familiar de articulación) que está partida por la posibilidad de particiones póstumas, a destiempo, en retardamiento: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas [...] La tradición argentina tiene la forma de una traducción. De una mala traducción hay que decir, una traducción falsa, que desvía y disfraz y finge que hay una sola lengua” (Piglia, 1991: 60)⁷. En este sentido, la inscripción multilingüe

condesa descalza como en *Carta a tres esposas* o *Eva al desnudo*, Deleuze destaca que “los circuitos no sólo se bifurcan entre ellos sino que también cada circuito se bifurca consigo mismo” (1987: 74), y subraya “incluso [que] cuando hay una única bifurcación [...] sus repeticiones no son acumulaciones, sus manifestaciones no se dejan alinear ni reconstituir un destino sino que no cesan de fragmentar todo estado de equilibrio y de imponer cada vez un nuevo “codo”, una nueva ruptura de la causalidad que se bifurca ella misma con la precedente en un conjunto de relaciones no lineales” (1987: 74).

⁷ Agrega Piglia: “El *Fausto* de Estanislao del Campo es una excelente representación de esa lectura argentina. Anastasio el Pollo usa el Fausto, lo retoca en su guitarra criolla. La versión de Anastasio el Pollo es la versión de Pierre Menard: se lee fuera de contexto, se anula la existencia del contexto doble, se recorta, se fragmenta, se cita mal, se tergiversa, se plagia. En esa operación se pierde el original: está siempre ahí pero se lo ha olvidado (se hace de cuenta que se lo ha olvidado). La tradición nacional es una lectura amnésica. He usado ya alguna vez el ejemplo de Sarmiento. En la primera página de *Facundo*, cambia de lengua, escribe en francés, usa una frase de Diderot (*On ne tue pas les idées*), se equivoca, la cita mal, se la atribuye a Furtol y la traduce a su manera apropiándose (Bárbaros, las ideas no se degüellan). Esa traducción, apenas modificada (Bárbaros, las ideas no se matan), cerró su circuito convertida en la expresión que identifica a Sarmiento y en su frase más citada. Se ve ahí concentrado el procedimiento de uso, adaptación, traducción, olvido, apropiación, invención de una tradición que define una de las líneas centrales de nuestra cultura [...] La tradición argentina puede verse como un comentario sobre los usos

y la multiplicidad de voces implican que la cuestión de la Historia se disemina en una diferencia de ritmo(s). Mundo e Historia (el meta relato de la Historia Universal) se abisman en una insularidad abierta y múltiple que convoca tecnologías ficcionales de construcción y crítica⁸. Si la Historia Universal oculta que está construida a partir de narraciones fosilizadas, la ficción expone que el mecanismo de naturalización de las narrativas tiene un alcance ontológico.

Así, el secreto trastoca la partición misma de la conceptualización y la diferencia abosluta entre, por ejemplo, ‘enigma’ y ‘secreto’: mientras el ‘enigma’ responde a la existencia de algún elemento que encierra un sentido y que se puede descifrar, el ‘secreto’ compone un ‘vacío de significación’ que se sustrae, que hace girar al texto y que se toca con las distintas versiones que circulan de la(s) historia(s), y que, en traducción, implica una tradición falsa, desviada, hecha de citas donde se hablan todas las lenguas⁹.

3. SE-CERNERE, DESFIGURACIÓN Y RELATO MÍNIMO

En “Cómo está hecho el ‘Ulysses’”, acerca del problema de la construcción de un texto y no de la interpretación de un contenido por descubrir, Piglia propone que “La Odisea funciona como un procedimiento de unificación de la trama, como un argumento secreto que hace avanzar la acción [...] La estructura oculta (borrada y por eso visible) se transforma en uno de los significados del mensaje joyceano. El texto

laterales de los contextos interpretativos. O si ustedes prefieren sobre los efectos ficcionales de ese uso lateral de los contextos interpretativos. Borges, Sarmiento, Arlt han definido allí su identidad: la tradición perdida, la traducción, la memoria extranjera, la cita falsa. La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera” (Piglia, 1991: 60-63).

⁸ “Más que de ‘globalización’, yo hablaría de una cultura mundial que tiende a imponerse, en definitiva es la cultura norteamericana, en su rasgos más visibles, impuesta como cultura mundial. Esta visión única y abstracta se contrapone, diría yo, a los espacios locales, zonas definidas, áreas y tradiciones culturales muy situadas” (Piglia, 2001: 220).

⁹ En un diálogo con Saer, afirma Piglia: “Uno también podría pensar la relación con la literatura nacional como un modo de leer. En este sentido, tal vez la literatura nacional funcione como una suerte de filtro, de espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee. La tensión entre literatura nacional y literatura extranjera plantea de entrada la tensión frente a la lengua. ¿Qué sucede con los textos traducidos? ¿Qué tipo de tensión supone el pasaje a la lengua? ¿Qué textos son los que resisten este pasaje y que tipo de transformación se produce? Yo siempre recuerdo el ejemplo de Faulkner. Uno podría pensar que en el sistema de la literatura argentina *Las palmeras salvajes* es mejor novela que *El sonido y la furia*, caso que sería impensable en el marco de la literatura norteamericana, donde a nadie se le podría ocurrir comparar una novela menor, como *Las palmeras salvajes*, con *El sonido y la furia*. Pero sucede que la versión de Borges de *Las palmeras salvajes* pone a ese texto en un lugar con la lengua, en un plano de importancia respecto a lo que es nuestra lectura de Faulkner, que la transforma en mejor novela que otros textos suyos. *El Villorio*, por ejemplo. Textos que podrían considerarse superiores, si fuera pertinente hablar de esta manera (quiero decir que los juicios de valor tampoco pueden aquí considerarse precisos y científicos). Pero si uno parte de la hipótesis de que pueden existir este tipo de jerarquías, podríamos decir que el pasaje a la lengua y la entrada de estos textos recoloca su lugar. Este podría ser un ejemplo de un fenómeno un poco difícil de percibir, que tiene que ver con el modo en que nosotros leemos e integramos los textos extranjeros en el marco de nuestras propias tradiciones y nuestros propios enfrentamientos y luchas, de poéticas y lecturas” (Piglia; Saer, 1995: 22-23). Para la lucha entre el estilo de Borges y el estilo de Faulkner, en la traducción de Borges, véase también Piglia; Saer, 1995: 58-59.

perdido se muestra al mismo tiempo que su versión: en la duplicidad se impone la parodia” (Piglia, 2010: 169). Piglia intenta mostrar el funcionamiento de dos estrategias de lectura, instalando la pregunta por el funcionamiento del texto como máquina inacabada de lectura: “Más que leer como si el texto tuviera un sentido escondido, se tiende a interpretar en el sentido musical, a imaginar las variantes posibles y las modulaciones. Leer desde ahí quiere decir leer como si el libro no estuviera nunca terminado. Ningún libro lo está por más logrado que parezca. No existe el texto cerrado y perfecto: la terminación, en el sentido artesanal, lleva a buscar en el revés los lugares de construcción y a plantear de otro modo el problema del sentido” (2010: 166). Piglia desfigura el problema del sentido. Del mismo modo, acerca de la ‘forma’ del ‘laboratorio’ de Kafka, señala: “Para entender la conexión hay que narrar otra historia. O narrar de nuevo una historia, pero desde otro lugar, y en otro tiempo. Ése es el secreto de lo que hay que leer. Y eso es lo que la literatura, según Kafka, hace ver sin explicar” (2010: 158). De este modo, el vacío de significación trastoca la cuestión del sentido-significado, e incluso desborda la diferencia ‘enigma/secreto’. Dicho de otro modo, instala al secreto *en* el enigma, de modo que todo el sistema de particiones se divide internamente –divisibilidad traductiva– según modulaciones que implican y complican cualquier reparto taxonómico estricto.

En “Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*”, Piglia no sólo da cuenta teóricamente de una distinción que lo antecede, pues el secreto como forma de la *nouvelle* está *ya* puesto en escena en *La ciudad ausente*, publicada en 1992, donde los relatos están condicionados por el fracaso de capturar el sentido (Piglia, 2013). La “máquina de narrar” de *La ciudad ausente* configura la posterior aproximación crítica de “Secreto y narración”. No se trata, pues, de una teoría que luego se pone en práctica, sino del temblor de las distinciones, de las distribuciones nómicas, taxonomías, categorizaciones críticas. Prodríase leer, pues, la composición de *La ciudad ausente* como una narración maquinaica que, más allá del cálculo, crece por el medio (“*in media res*”, diría Deleuze) y pone en cuestión el régimen de la representación.

Cabe indicar que *La ciudad ausente* se publica en 1992, 12 años después *Respiración artificial*. No hay que dejar de considerar, sin embargo, que le llevó 10 años escribir a Piglia esta *nouvelle*. Sus primeros apuntes datan de 1982 (Reati, 2006: 129). De cierto modo, esta novela corta, más allá de su extensión, está, como diría Benjamin, “cargada de tiempo hasta estallar” (Benjamin, 2005: 465). Cargado tiempo, es un texto cuyo contexto de producción alcanza la dictadura y la pos-dictadura (si la distinción aún tiene sentido). Esto no implica, en absoluto, considerar el contexto de la inscripción como un punto de referencia ahistórico y ya cerrado, sino más bien, que un escrito es tan contextualizante como contextualizado. El *double bind*, abre aquello que, como lo incondicionado, no se deja encerrar en el contexto¹⁰. Como interrupción del continuo,

¹⁰ “un movimiento consiste no sólo en inscribirse en un contexto –y desde este punto de vista no hay más que contexto–, sino también, al inscribirse, en producir un contexto, en transformar el contexto dado, abriéndolo y dando lugar a un nuevo dato contextual. Desde esta perspectiva una obra –así como también, una frase o un gesto, un signo o una serie de signos– supedita el contexto, reclamando uno nuevo [...]. En consecuencia, la producción de un nuevo contexto, como quiera como quiera que ello

La ciudad ausente crece hacia adentro, produciendo un extrañamiento en el corazón del principio de identidad. Se trata de un crecimiento intensivo, cuya densidad y profundidad se extiende como juegos de superficie. Tomando el micro-relato “La grabación” (Piglia, 2013: 29-35), se puede afirmar que esta novela corta está escrita, por decirlo así, *sobre* el pozo y *en* el pozo. De este modo, como literatura menor, es que *La ciudad ausente* establece una red de vinculaciones no identitarias donde los elementos se redoblan como los “nudos blancos” (60-71) y como “historia explosiva” (59).

En *La ciudad ausente*, pues, cada narración se fuga a través de tramas superpuestas: “El encuentro”, “La grabación”, “El museo”, “El gaucho invisible” “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “Los nudos blancos”, “Pájaros mecánicos”, “La isla”, “La orilla”, se fugan entre sí formando la superficie de una significación ausente¹¹. *La ciudad ausente*, incluso, se anuda con otros relatos fantasmas, con otras narraciones que escanden la tradición¹². Es decir, traza verticales, diagonales, se prolonga y se extiende como un plano intensivo, recorriendo la longitud de líneas por la cuales hace superficie, por ejemplo, tanto con el “*Museo de la novela de la Eterna*” (1967) de Macedonio Fernández¹³ como con “*Finnegans Wake*” de Joyce (Williams, 2001: 127-144). Así, incluso el asunto de los “dobles virtuales” (William Wilson, Stephen Stevensen) aparece bajo el nombre de “réplicas microscópicas” (Piglia, 2013: 88). Dicho de otro modo, “Stephen Stevensen” se anuda con “William Wilson” de Edgard Allan Poe y con Stephen Dédalus del *Ulises* de Joyce. Incluso “Junior” se puede leer, desde “El encuentro”, como otro nombre de William Wilson, como otro elemento disgregado del cuento de Poe, como otra modulación incorporada de la máquina de Macedonio, esa “máquina transformadora de historias” que, al mismo tiempo, produce y da cuenta de que “el lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos” (Piglia, 2013: 107). *La ciudad ausente* asume como contenido y como forma, es decir como secreto, la función operativa de la máquina Macedonio:

suceda, permanecerá necesariamente abierta por ese reclamo, por esa promesa del porvenir. El porvenir no es presente, pero se da una apertura al porvenir, y un contexto es siempre abierto porque hay porvenir; la “apertura” del contexto para lo que queda porvenir” (Derrida; Ferraris, 2009: 33).

¹¹ Como escriben Deleuze-Guattari: “En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos [...]. La superficie de estratificación era un agenciamiento maquínico que no se confundía con los estratos. El agenciamiento estaba entre dos capas, entre dos estratos, tenía, pues, una cara orientada hacia los estratos (en ese sentido, era un *interestrato*), pero también tenía una cara orientada hacia otro lado, hacia el cuerpo sin órganos o el plano de consistencia (en ese sentido, era un *metaestrato*). En efecto, el propio cuerpo sin órganos formaba el plano de consistencia, que devenía compacto o se espesaba a nivel de los estratos” (Deleuze; Guattari, 2001: 12-48).

¹² Señala Idelber Avelar: “*La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia (1992) reordena una compleja cadena de intertextos en la que la novela misma se inserta como pieza móvil. 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” (Avelar, 2000: 123).

¹³ Sobre el vínculo entre “política y ficción” en “Museo de la novela”, véase Piglia, 2001: 122.

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. El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible. (Piglia, 2013: 89)

Se trata de cierta estrategia compositiva por la cual se está en “un sistema como de puertas que uno abre y entra en otra trama”, en “una red verbal en la que se vive”, donde la narración “es ese fluir, ese movimiento como de fuga hacia otra intriga” (Piglia 2001: 136). Con Anne Carson, podríamos decir que “una puerta porta puede una puerta portar sentidos diversos” o que esa “puerta carece de adentro” (Carson: 2015, 3-6). *La ciudad ausente*, así, compone un mapa, un trazado, es “un cuerpo que se expande y se retrae” (Piglia, 2013: 124). Es un cuerpo intensivo, un cuerpo minoritario que crea superficies narrativas donde cada relato está dispuesto como “en un universo aislado y microscópico” (45). De esta manera, la construcción de la(s) historia(s) de *La ciudad ausente* nunca podría(n) simplemente verificarse como una(s) historia(s) real(es). Si “la verdad es un artefacto microscópico” (90), la construcción narrativa es la puesta en escena de una especie de sucesión falsa por la cual se narra una historia a condición de su anudamiento con otra historia. No se hacen lugar, por tanto, sino *series* que construyen una historia que no se deja obturar como ‘una’:

Retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver también con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado [...]. Por eso una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado. (Piglia, 2006: 204)

La ciudad ausente, entonces, asume el ‘secreto’ como modo de exposición: secreto es la forma (mínima) de su narración. El relato es mínimo, justamente en la medida en que resta en una configuración que no depende del sentido, es decir, en la medida en que (se) mantiene (en) algo que redobla la narración lineal en virtud de una yuxtaposición de historias que se narran (en secreto, y según secreciones que la apartan y la exponen): “El sentido de un relato tiene la estructura del secreto (remite al origen etimológico de la palabra *se-cernere*, poner aparte), está escondido, separado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es una figura que se oculta” (Piglia: 2000, 127). En este registro, el carácter de la historia, de los relatos que la componen, complica la relación entre lo general y lo singular, en una complicación que no es simplemente transparente. Ocurrirá en términos temáticos y formales, es decir, de contenido y de exposición.

La novela corta interioriza los presupuestos con los que trabaja. Dicho de otra manera, corta la temática del secreto, pues no se deja reducir como simple tema, sino que es parte de la forma de su exposición. De esta manera, la *nouvelle*, bajo cierta retirada, expone o muestra sus recursos de modo que una lectura crítica (de ‘*krinein*’, que implica discernir, analizar, separar) no podría simplemente intentar dar cuenta de los contenidos

de su objeto, pues, por decirlo así, se involucra con su objeto al mismo tiempo que esta cercanía lo diluye como sujeto, como tema, desarmando así la relación sujeto-objeto. Ocurre como si el texto de *La ciudad ausente* se abriese en retirada, como si expusiera sus trazos sólo para hacer que una pretendida lectura crítica (que discierne y separa para analizar) se inscriba en su secreto, secreto que a la vez implica poner aparte, es decir, apartar, segregar, analizar (*se-cernere*). Se tocan concernir, discernimiento, cribar, escarbar, secreción, excretar, discreto, crimen. Es como si tratara del secreto no solo como aquello que está separado para un final y que espera su resolución, su descubrimiento, su develamiento. Quizás el 'aparte' del secreto desbarata el 'aparte' de la crítica, del saber. Es como si se tratara del secreto como secreción, como ex-sudoración que ex-pele. El secreto secreta, a la vez que se retrae. Es como si lo que guarda o mantiene el secreto, es la relación con la exterioridad. El secreto como experiencia, y no como saber. El secreto como lo que ofrece la exterioridad, y, en este sentido, lo que escande la intimidad calculante que intenta pre-ver. La implicancia, me parece, es que la condición que posibilitaba hacer la investigación o la tesis, es la misma condición que la hace imposible. El secreto deslumbra la previsión, o bien muestra la ceguera del previsor.

El secreto, pues, no supone la pureza arqueológica de un origen propio, sea la pureza original de la imagen sensible, la anterioridad del sentido, la verdad del concepto, el significado, la ligadura esencial entre significante y significado a partir de una relación de parecido o similitud entre dos signos, ni la univocidad de un querer-decir que permanece recubierto y re-asignable en la borradura. La apuesta por la reactivación del sentido sensible –encubierto por el sentido abstracto– pretende señalar que el sentido primitivo de la figura borra su borradura (es decir, que lo abstracto tiende a tomarse a sí como sentido propio no dejando ya notar la metáfora), pero a condición de mantener intacto, intocado, el sentido material que, a su vez, no podría confundirse ya con lo figurativo o cualquier trópica. De este modo, supone que la figura original es no metafórica, pues habría un sentido degradado por la circulación discursiva, pero reactivable o factible de ser restablecido. Así, pues, la historia de la lengua metafísica que se confundiría con la usura de su efigie, implicaría que la figura sensible (que se pone simplemente a cubierto hasta pasar desapercibida en cada concepto metafísico) podría ponerse al descubierto mediante la activación o recuperación mediante una tarea etimológica. De esta manera, si se atiende a que las “nociones abstractas siempre esconden una figura sensible” no es sino a condición de “que el étimo de un sentido primitivo permanece siempre, aunque recubierto, asignable” (Derrida, 1994: 250).

El etimologismo, sin embargo, en la medida en que interpreta la degradación como paso de lo físico a lo metafísico, se sirve de la axiomática metafísica que deniega mientras asume un carácter absolutamente secundario de lo figurado. Pretende, sin más, reactivar la inscripción primitiva o despertar las figuras dormidas –según la cual lo simbolizado mantiene una afinidad natural con el símbolo–. Es decir, si no hay algo así como un sentido anterior y determinado independientemente del juego de huella, sería siempre posible –y esta posibilidad no es simplemente superable– que de los efectos de propiedad sean los efectos del movimiento de la circulación que los produce por desgaste o por usura, y que guarda –es decir, produce, fricciona obliterando el

movimiento fictivo— lo propio en el curso del trayecto de su des-figuración. De otra suerte dicho, lo propio es también el efecto de cierta desfiguración sin figura, de modo que es, desde ya, huella que se borra como huella —de huellas que no podrías ser huellas sin borradura posible—. Así, no se trata de la activación etimológica —una activación que traspasa, sin infidelidad, lo arbitrario del signo que aquí no sería más que un grado de usura de lo simbólico— de una figura sensible y primitiva, ni de la polisemia regulada. El secreto, pues, implica cierta filología sin como tal, o cierta anagramática irreductible que fractura cualquier formalización clausurante, o formalización taxonómica que de sus temas o de su significado¹⁴. Tal como “un pensamiento de la huella ya no puede romper con una fenomenología trascendental ni reducirse a ella” (Derrida, 1986a: 81), el secreto tampoco podría reducirse al sentido de la etimología ni desprenderse de ella, de modo que incluso ahí donde la refiera al mismo tiempo la dobla, la amenaza.

No habría figura original usada, desfigurada, bruñida y borrada por la circulación del concepto y, por tanto, que sea factible de ser reactivada como tal. No hay pureza, entonces, del lenguaje sensible, ni alguna especie de figura transparente, equivalente a un sentido propio, ni un sentido primitivo y concreto que, cubierto por el sentido abstracto, permanezca presente a sí, siempre sensible y material, y que solamente se convierte en metáfora cuando el discurso (filosófico, por ejemplo) la pone en circulación. Se depone, así, cualquier pretendida reactivación o descubrimiento simple del sentido que, intocado, intacto, aguardaría su develamiento manteniéndose independiente de cualquier proceso ficticio y traductivo. En este registro, si una noción tradicional del secreto presupone la figura equivalencial de un sentido que no es constitutivamente ficticio, es a condición de que tal circulación y conversión están pretendidamente aseguradas por la pureza de la lengua, por el *étymon* de un sentido primitivo que opera y lo resguarda como equivalente trascendental a/de un sentido propio. El secreto, diríamos, deconstruye la fuerza oposicional y jerarquizada propio/figurado, pues nombra aquello que no se deja reducir a la oposición materia/forma, ideal/material. En Piglia la estructura de secreto —que cuestiona incluso la noción de estructura— permite comprender la narración como mecanismo mínimo. Así, afirma en “Tesis sobre el cuento”: “Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y es su borde y su centro invisible. Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad. La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto [...] que permite entrar en la otra trama” (Piglia, 2000: 135)¹⁵. En esta clave, como otro levísimo

¹⁴ Cabría conjugar, de este modo, la figura sin figura de una filología anagramática con lo que Derrida señala en “*Mochlos, l’oeil de l’Université*” cuando critica las lecturas de Walter Jackson Bate (*The crisis in English studies*) y de William J. Bennett (*The Shattered Humanities*) y cita el “admirable ensayo” de Paul de Man “*The return to philology*” (Derrida, 1990: 488). Para una posible aproximación sobre este punto, véase Warren, 2003: 19-46 y Lezra, 2018. La cuestión del secreto nos transporta, pues, hacia la chance imposible de una filología sin como tal.

¹⁵ Poco más adelante: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar

engarce, no es simplemente casual que Piglia piense *La ciudad ausente* en estos términos. Respecto de esta novela corta, pues, en “Conversación en Princeton”, una entrevista de 1998, señala:

[...] lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien por una intriga. Que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. (Piglia, 2001: 186)

Podemos afirmar que el ejercicio narrativo de Piglia, cuestiona la división operativa entre forma y contenido, o dicho de otro modo, pone en crisis la división entre el objeto que se expone y el modo de exposición. En un movimiento intensivo, las diversas historias son objetos y formas de la narración. Cada una expone los mecanismos de la otra, poniendo en escena, así, la lógica del texto en general —exponer la exposición, aquí, implica mostrar lo que desaparece por claridad, es decir, hacer visible aquello que, desde ya expuesto, demasiado claro y considerado bajo el rasero de la evidencia, oculta sus medios de producción—. Los efectos de esta contaminación son de parte a parte políticos, y configuran cierta comprensión de la resistencia. Cada relato, aparece como “las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad”, como un organismo: “—Hay que actuar sobre la memoria —dijo Arana—. Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos —dijo—, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos”. En este registro, *como las notas de un ensayo*, se abre la cuestión del fragmento (Larson, 2016: 57-71), de la experiencia, de la remembranza como convólvulos concéntricos de la narración de *La ciudad ausente*¹⁶. ‘Potencia de lo falso’ o ‘efectos de verdad’, podrían nombrar esta operación del secreto que cuestiona las relaciones subordinantes entre forma y contenido.

Así, entonces, como efecto de verdad, o de ficción, nos interesa subrayar que *La ciudad ausente* cuestiona al mismo tiempo las relaciones entre verdad, política y resistencia. Dicho de otro modo: es la forma del secreto lo que en la novela hace aparecer lo que allí se denominan los “circuitos microscópicos” (Piglia, 2013: 70) o “réplicas microscópicas” (Piglia, 2013: 88) como forma de resistencia. Por tal motivo, *La ciudad*

una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento. *Segunda tesis*: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (Piglia, 2000: 107-108).

¹⁶ Como escribe Gareth Williams, “Junior se envía uno de los últimos archivos e historias más secretas, una ciber-narración de la tecno-resistencia anti-estatal y de la miseria lumpen titulado “Los nudos blancos”, un título codificado que refiere al desvelamiento de un punto experiencial nodal alrededor del cual la inteligibilidad de la existencia social podría ser articulada después del cierre de la máquina de Macedonio, y el eclipse de la comunión mnemónica programada” (139).

ausente precisa una aproximación de este orden, y no solamente una que aborde sus contenidos narrativos, los contenidos argumentativos. Propondremos en el siguiente apartado, esta vez siguiendo a Derrida, la cuestión del secreto como aquello que “excede el juego de velar/desvelar, disimulación/revelación, noche/día, olvido/anamnesis, tierra/cielo, etc” (Derrida, 1993: 60). Dicho de otro modo, es a partir del asunto del secreto como forma que esta *nouvelle* aparece como relato mínimo.

4. RESISTENCIA Y SECRETO

Quieren anularnos, pero vamos a *resistir*. Nosotros – le dijo el jockey a Junior–, dirigidos por el Ingeniero, tenemos historias múltiples y pruebas. Por ejemplo 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.
(Piglia, 2013: 56)

El héroe no soporta el mundo sin esa mujer y quiere construir otra realidad. Digamos que he tratado de poner en relación cosas que a menudo parecen antagónicas, como puede ser cierta política conspirativa, cierta violencia clandestina y la obsesión por una mujer. En ese sentido el núcleo básico de la historia es muy sencillo: un hombre ha perdido a una mujer y en su lugar arma un complot.
(Piglia, 2001: 137)

Desde el comienzo –cuestión capital, si se quiere, que pone en cuestión todo incipit, principio, cabeza, capital– de *La ciudad ausente*, podemos leer que para Renzi la circulación de las “transmisiones defectuosas de la máquina de Macedonio” le hacía recordar “los tiempos de la resistencia” (Piglia, 2013: 11). Los “tipos de la resistencia” (Piglia, 2013: 95) o cierto espaciamento de la resistencia, se hace lugar *entre* los relatos. Las historias múltiples, así, atraviesan la cuestión de la resistencia como contenido y como forma. Es decir, se trata de una resistencia inmanente a *La ciudad ausente*. Resistencia empírico trascendental, se diría. Se trata, pues, de la resistencia del secreto que se puede leer, por tanto, como efecto del argumento narrativo y, a la vez, como estrategia respecto del contexto de producción, circulación y recepción de la *nouvelle* de Piglia. En el relato “La isla”, se narra la versión de “algunas sectas genealógicas” que aseguran que los primeros habitantes de la isla son desterrados donde la odisea de Jim Nolan es el “caso más recordado”. El caso se recuerda por el experimento de confinar exiliados en la isla con el motivo de enfrentar rebeliones políticas, y Nolan, militante del grupo de resistencia gaélico-celta e infiltrado en el gabinete de la reina, usaba “los informes meteorológicos para cifrar mensajes destinados a los pobladores de los ghettos

irlandeses de Oslo y de Copenhague”. Nolan –descubierto por azar, naufrago, habría buscando siempre la huella de una pata en la arena, y sobrevivido al construir un grabador de doble entrada con el que era posible improvisar conversaciones usando el sistema de los juegos lingüísticos de Wittgenstein– nombra la sobrevida y finitud de la traducción¹⁷. Tal como en “La nena” el padre intenta incorporar “una memoria temporal, una forma vacía, hecha de secuencias rítmicas y de modulaciones” (Piglia, 2013: 51), la resistencia *del* secreto como forma del relato, aparece como tema en el propio relato. Permítasenos citar *in extenso*:

Los científicos son grandes lectores de novela, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. Los físicos, decía Macedonio, le pusieron quarks a la partícula básica del universo, en homenaje al Finnegans Wake de Joyce; el único amigo que tuvo Einstein en Princeton, su único confidente, fue el novelista Hermann Broch, cuyos libros, sobre todo La muerte de Virgilio, citaba de memoria. El resto del mundo se dedica a creer en las supersticiones de la televisión. El criterio de realidad, dijo Russo, se ha cristalizado y concentrado y por eso quieren desactivar la máquina. [...] Macedonio captó con claridad el sentido de la nueva situación. Si los políticos les creen a los científicos y los científicos les creen a los novelistas, la conclusión era sencilla. Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible o al menos deje de ser un ejemplo de convicción y de sentido del deber reproducido, en otra escala, por los ejecutivos y los obreros y los técnicos japoneses que viven esa misma ficción y a quienes todos presentan como los representantes ejemplares del hombre moderno [...]. Ellos construyen aparatos electrónicos y personalidades electrónicas y ficciones electrónicas y en todos los Estados del mundo hay un cerebro japonés que da las órdenes. La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado. (Piglia, 2013: 126-128)

El pasaje aparece luego de que Russo le afirma a Junior que “la máquina está viva” dando a entender que esa ‘vida’ resiste a la desactivación. Las alegorías que toma Russo, apuntan a la “posibilidad viva”, a la “forma disponible”, “la lógica de la experiencia”, es decir, “siempre lo posible; lo que está por venir”. Se trata de un “repliegue”, de una “retirada estratégica” y de la “vida como mecanismo”. En esta retirada, en un *double bind*,

¹⁷ “La historia cuenta que Nolan fue descubierto por azar, cuando un investigador del MIT de Boston procesó en una computadora los mensajes emitidos durante un año por la oficina meteorológica, con la intención de estudiar las modificaciones infinitesimales del clima en el este de Europa. Nolan fue desterrado y llegó a la isla después de navegar cerca de seis días a la deriva y vivió absolutamente solo casi cinco años, hasta que se suicidó. Su odisea es una de las grandes leyendas en la historia de la isla. Sólo un hijo de puta empecinado irlandés pudo sobrevivir todo ese tiempo aislado como una rata en esta inmensidad y cantando contra las olas, Three quarks for Muster Mark, a los gritos, en la playa, buscando siempre la huella de una pata humana en la arena, dijo el viejo Berenson. Sólo alguien como Jim pudo fabricar una mujer con la que hablar en esos años interminables de soledad. El mito dice que con los restos del naufragio construyó un grabador de doble entrada, con el que era posible improvisar conversaciones usando el sistema de los juegos lingüísticos de Wittgenstein. Sus propias palabras eran almacenadas por las cintas reelaboradas como respuestas a preguntas puntuales. Lo programó para hablar con una mujer y le habló en todas las lenguas que sabía, y al final era posible pensar que la mujer había llegado a amar a Nolan” (Piglia, 2013: 115-116).

se trata de la exposición del “principio constructivo de la máquina” (Piglia, 2013: 124-126). Es decir, de la máquina como parte de la intriga argumental y de la máquina que es *La ciudad ausente* (Paz, 1999: 217-224).

Si el secreto es el principio constructivo de la máquina, ¿cómo podría un secreto ser maquínico, o cómo podría una máquina guardar un secreto? ¿No implica esto cuestionar la comprensión clásica del secreto? Tradicionalmente, guardar un secreto implica la capacidad de hablar. Guardar un secreto atañe a la promesa de no hablar, o la promesa de callarse. Antes de la posibilidad o efectividad del secreto, el pensamiento tradicional supone la posibilidad del habla, la posibilidad que implica una separación que aún es anterior y es el *a priori* de cualquier experiencia del secreto: la separación entre el sujeto del secreto y el objeto guardado en secreto¹⁸. A contrapelo, el contenido de la resistencia es también la resistencia de *La ciudad ausente*: “*La ciudad ausente*, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo”¹⁹. De este modo, la resistencia de *La Ciudad ausente* deconstruye las relaciones identitarias. Esto implica, para volver a nuestro primer acápite, leer el secreto *en* el enigma. En vista de aquello habría que retomar la distinción para afirmar que si hay resistencia del secreto, es a condición de que la diferencia entre ‘secreto’ y ‘enigma’ responda a un desobramiento interno y no a una distinción clara y distinta. Aparece, así, la (im)posibilidad de vincular la noción de secreto en Piglia –la noción de secreto como estructura de la narración– con la cuestión del secreto en el pensamiento de Jacques Derrida. Escribe Piglia en “Conversación en Princeton”:

En relación a la crítica literaria, me parece que la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar las hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar de indecibilidad, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el

¹⁸ Adicionalmente, en este sentido tradicional, sólo el hombre es capaz de guardar un secreto, porque sólo el hombre tiene la palabra (para Aristóteles, por ejemplo, “el hombre es el único animal que tiene palabra”). Por lo tanto, guardar un secreto implica primero la separación sujeto/objeto. En términos –y más aún en la modernidad, cuando el sujeto se comprende como el sustrato de lo real– sólo puede guardar un secreto aquello que primero puede representarse a sí mismo como tal y de representarse el objeto ante la conciencia, y así ser contenido y guardado en ella. Es decir, sólo puede guardar un secreto el hombre que (en razón, y porque posee la palabra) se prohíbe a sí mismo manifestar tal cosa. La representación clásica del secreto, está vinculada, así, a la representación de un objeto ante la conciencia. Por otra parte, comprender el secreto como forma, y como forma maquínica, implica no sólo asestar una golpe a la división entre “lo que guarda/lo guardado” si no al supuesto de que sólo el hombre que detenta la palabra –ni el animal, y por extensión la máquina–. Efecto político del secreto: cuestionamiento radical del supuesto del habla, del supuesto de que el secreto puede manifestarse, en razón y/o mediante la palabra del hombre.

¹⁹ Idelver Avelar lee *La ciudad ausente* como una estrategia que incorpora el “trabajo del duelo como imperativo postdictatorial”. Para Avelar, este momento culminante del proyecto ficcional de Piglia está atravesado por cierta activación del trabajo del duelo, donde la máquina de macedonio trabaja con la muerte del otro y con la posibilidad de circular narrativas en la ciudad post-dictatorial del olvido. Al respecto, Véase el capítulo cuarto “Duelo y narrabilidad: un cyberpolicial en la ciudad de los muertos” de *Alegorías de la derrota* (Avelar, 2000: 151-184).

texto. Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea –que funciona mucho– de que, en cambio, el texto sería un enigma a descifrar. Porque sí, si el texto es un enigma que el crítico puede descifrar, quizá lo que quede es esta idea de que en realidad los textos son siempre indecibles y que su sentido siempre se puede recomponer. Mientras que si el texto conserva un secreto –un relato de Henry James sería el modelo de la lectura en este sentido– la relación que se establece entre ese texto y lo que lo rodea se hace –me parece a mí– más activa. (Piglia, 2001: 206)

Piglia mantiene una distinción entre ‘secreto’ y ‘enigma’, según la cual el ‘secreto’ es atópico (“en un lugar distinto”) respecto de la idea de que en un texto habría un enigma por descifrar. A partir de esta distinción, Piglia plantea que la cuestión del secreto permitiría cuestionar las hipótesis de la deconstrucción en torno al texto. Ahora bien, a partir del pasaje difícilmente se podría desprender que la deconstrucción está de parte de que el texto posee un enigma por descubrir. Más bien pareciera que se trata de una cuestión de tono, de estilo. Pareciera que cuando Piglia pone el acento en el secreto, la preocupación por el cierre de la interpretación deja de ser operativa. En este registro, la deconstrucción no afirmaría un sentido por descubrir, pero en su preocupación por no cerrar el texto, por no dejar que el texto tenga fin, estaría sólo respondiendo (y recomponiendo, como contraposición) a la lógica del enigma: “El texto tiene un enigma” o “el texto no debe cerrarse”, parecerían funcionar en la misma lógica. Sin embargo, podemos afirmar que la deconstrucción, si piensa la experiencia del secreto, lo hace a condición de contaminar la distinción de secreto y enigma. Más allá de una *topología* taxonómica, como decíamos, el secreto nombra la *différance* del enigma. Es decir, como temporalización y espaciamiento, como traducción imposible, hay secreto *en* el enigma.

5. CRÍTICA, FICCIÓN, DECONSTRUCCIÓN

La traducción no sólo transporta o es transportada por el secreto, pues traducción y secreto se parasitan o suplementan como trozos o fragmentos originarios de cierta vasija quebrada. La cuestión del secreto, así, como espaciamiento y temporalización, marca de remisiones que constituyen y (re)trazan el movimiento del sentido, o marca los nudos blancos en la constitución del sentido-significado. Ahora bien, la *lectura crítica* de Piglia respecto a Derrida no es aislada. No hay que desatender que lo anterior aparecía en torno a la ‘crítica literaria’. En “La lectura de la ficción”, Piglia afirma que el “gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe” (Piglia, 2001: 15) y, más aún, si nos detenemos en lo que se afirma en “Borges como crítico”, la anterior distinción-cuestionamiento tiende estructuralmente a desdibujarse:

Quiero decir que a su manera, en los años cuarenta, en Buenos Aires, en pequeños ensayos circunstanciales, Borges había planteado problemas y modos de leer que después la crítica contemporánea descubrió. Todo lo que Borges había estado haciendo en aquel momento entró después en la escena de la discusión académica. Lo que hoy dice Derrida de una manera un poco

esotérica sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, es lo mismo que dice Borges de una manera más elegante y más clara (Piglia, 2001: 169)²⁰

Aquí la distancia no es categorial. Más aún, los lugares entre la ‘ficción’ y la ‘crítica literaria’ tienden a confundirse. En este lugar, si hay algún tipo de demanda, pedido o exigencia en torno a Derrida, no radica ya en alguna posición general sobre el texto (“Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida [...], tienden a poner el texto en un lugar de indecibilidad, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto”) sino en cierto esoterismo o falta de claridad. Aquí, según la *lectura* de Piglia, lo que dice Derrida sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, sería *lo mismo* que dice Borges. Subrayamos ‘*lectura*’ para destacar que Piglia está componiendo un ejercicio ficcional de distinciones, y que, gracias a que su estructura no es fija, ambos planteamientos pueden implicarse. Piglia no esconde su (trans)posición de intérprete, y tal implicación nos permitirá comprender la estructura del secreto como resistencia. Decimos, entonces, ‘la *lectura* de Piglia’, pues también en torno a Borges y Derrida se puede desprender una lectura que responde a un principio constructivo. Así, en “¿Qué es un lector?”:

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura. (Piglia, 2010: 28)

Sólo como ficción —es decir, como teoría de la lectura— es que Piglia puede establecer distancias y cruces entre la ficción y la crítica. La lectura de Piglia, así, no oculta su posición fictiva (ni, por tanto, la relación ficcional de esa distancia). Sus tesis no ocultan que las posiciones dependen de cierta lectura constructiva. Se ponen en escena, aquí, allá, como el juego de la ficción. En este sentido la lectura de Piglia se puede leer, a su vez, como la apuesta de que la ficción es el estaño del espejo de la crítica (su condición de posibilidad). En este juego de espejos, todo ocurre como si la ficción estuviese, *aporéticamente*, siempre dos pasos atrás de la crítica que la persigue. Para decirlo en los términos que citábamos anteriormente, Piglia toma la posición de cierto un “narrador débil” que “vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar”. Es decir, *après coup*, Piglia produce una suerte de

²⁰ En “Parodia y propiedad”, agrega: “Para empezar con Borges. La hipótesis que yo manejaba es que la obra de Borges se inserta en las dos líneas básicas del sistema de la literatura argentina del siglo XIX. Por un lado la gauchesca, por otro lado el europeísmo, dos líneas que Borges vendría a cerrar, a clausurar. Para tomar el caso del europeísmo, del cosmopolitismo, la genealogía extranjera de nuestra cultura: tradición nacional, habría que decir, ligada a problemas básicos que la obra de Borges expresa con nitidez. Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición” (Piglia, 2001: 63-64).

persecución que es parte de la “ficción como teoría de la lectura”. Es por esto que Piglia puede decir, casi al mismo tiempo, que “lo que hoy dice Derrida [...] es lo mismo que dice Borges”, pero también que “Borges no es Derrida”, y también que “la idea de que siempre existe un secreto” puede cuestionar las “hipótesis” de “la crítica literaria” de “Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida”. Piglia, en distintos registros, con distintos énfasis, produce una persecución ficcional entre la ficción y la crítica, pero a través de modos de exposición que sin embargo se pliegan: “*Extremes meel*”, diría James Joyce. Así, pues, “En otro registro”, “de otra manera”, podrían ser la enseña (y decir de *otra manera*, decir *en otro registro* es también la cuestión de la traducción) de la ficción como teoría de la lectura²¹. Para lo que sigue, es relevante considerar lo Piglia escribe de Poe: “Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos”²².

Siguiendo a Derrida, se puede proponer que la diferencia enigma/secreto puede ser pensada a través de cierto lazo o trazo, en una relación de la interna exterioridad o de divisibilidad (Derrida, 1986a: 92). Esto quiere decir que lo que se presenta como contrario se implica, o que se complica en la división:

Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una chance de decirlo todo sin tocar el secreto. Cuando todas las hipótesis están permitidas, sin fondo e infinitamente, sobre el sentido de un texto o sobre las intenciones finales de un autor cuya persona no está más representada que no representada por un personaje o por un narrador, por una frase poética o ficcional que se separe [*détachent*] de su fuente presunta y permanezca así *en secreto*; cuando incluso ya no haya más un sentido a decidir sobre un secreto cubierto tras la superficie de una manifestación textual (y es esta la situación que yo llamo texto o huella). (Derrida, 1993: 67-68)

La operación estratégica de *La ofrenda oblicua* da una noción de resistencia más allá de la figura de la inversión simple. No se trata de erigir una inversión, entendida como reverso, sino de cierta contaminación suplementaria²³. De este modo, el asunto de *la*

²¹ Escribe Piglia en “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”: “Como los grandes géneros literarios, el policial ha sido capaz de *discutir lo mismo* que discute la sociedad pero *en otro registro*. Eso es lo que hace *la literatura: discute lo mismo de otra manera*. ¿Qué es un delito, qué es un criminal, qué es la ley? *Discute lo mismo* que discute la sociedad *pero de otra manera*. Si uno no entiende que discute de otra manera, le pide a la literatura que haga cosas que mejor las haría el periodismo. La literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de otra manera, y esa otra manera es la clave de todo. Una de estas maneras es el género policial, que viene discutiendo las relaciones entre ley y verdad, la no coincidencia entre la verdad y la ley, el enigma como centro secreto de la sociedad, como un aleph ciego.” (Piglia, 2000: 66).

²² Para lo que sigue, es relevante considerar lo Piglia escribe Piglia de Poe: “Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos” (Piglia, 2001: 15).

²³ En la lógica de la contaminación, pensar una resistencia requiere pensar la figura del exceso –*surplus*. De otro modo, una resistencia quedaría, sin por venir, atrapada en forma de la clausura, es decir, del presente (Derrida, 2003: 343).

escritura, scriptūra (también los *escritos*, los *scripta*, así como el *archivo*, del griego *archeion*, *script*, en lenguaje informático), tiene una relación con la tumba, con cripta (*crypta, kryptè*)²⁴. Con Piglia –con Derrida–, el secreto se inscribe como cuasi-trascendental. En esta an-economía, cabría destacar no sólo que esta cuestión de la cripta se abre al asunto de la autobiografía en Derrida, sino al asunto (que no es solo un tema o un objeto, sea de crítica o de investigación) de lo marrano, de la grafía y cripta marrana, es decir de una *s/crypta* judía –del secreto y la confesión–. Recordemos que Derrida no sólo confiesa su nombre verdadero, Jackie, sino su nombre secreto: “de mi nombre secreto, Elie, en torno al cual giraban los primeros cuadernos de 1976” (Bennington; Derrida, 1995: 109). Pero la confesión y el secreto, en el pensamiento de Derrida, justamente hacen temblar la lógica de la inquisición. Se recordará, por ejemplo, que en *Aporías* se alude “al secreto inaccesible de algún schibboleth” (Derrida, 1998b:). Como escribe Piglia en *La ciudad ausente*, “La tortura es la culminación de esa aspiración al saber”. Recuérdese que inquisición nombra del acto de inquirir, de la violenta investigación de obligar a responder, y que esto tocaría, a la vez, a la inquisición ontológica (por ejemplo heideggeriana), y a la relación que se establece entre el preguntar (*fragen*) y la verdad como como ocultamiento y desvelamiento (*aletheia*). Así, el secreto, para Derrida:

*Hay un secreto. Pero no se disimula. Heterogéneo a lo escondido, lo oscuro, lo nocturno, a lo invisible, a lo disimulable, incluso a lo no-manifiesto en general, no se puede develar [...] No es que se oculte para siempre en una cripta indescifrable o tras un velo absoluto. Simplemente excede el juego de velamiento/desvelamiento: disimulación/revelación, noche/día, olvido/anamnesis, tierra/cielo, etc. No pertenece, pues, a la verdad, ni a la verdad como *homoiosis* o adecuación, ni a la verdad como memoria (*Mnemosine, aletheia*), ni a la verdad dada, ni a la verdad prometida, ni a la verdad inaccesible [...] Su reserva no pertenece al orden de la intimidad que gustamos llamar secreta, al orden de lo muy próximo o muy propio que aspira o inspira tantos discursos profundos (el *Geheimnis o*, el todavía más rico, el inagotable *Unheimliche*). (Derrida, 1993: 60)*

En otra lógica, en otra aneconomía, en otra ley de la casa, el secreto justamente abre la posibilidad de la *resistencia*. Como en Piglia, el secreto no está capturado por la relación “disimulación/relevación”. Secreto: ofrenda de la resistencia o restancia que podría mantenerse ligada a la intimidad de lo próximo o a la intimidad de una distinción diferenciante sin dividir la ligadura de lo propio. Nombra así, lo extimo. Lo extrañante del secreto abre, así, la resistencia *en* la economía del enigma. Siguiendo a Derrida cabe insistir que el “derecho al secreto” tiene la potencia de un “derecho a la resistencia contra y más allá del orden delimitable de lo político, e incluso de lo teológico-político en general”, y que “en política podría inspirar, como una de sus figuras” a la de la “desobediencia civil” (Derrida, 2005b: 97). Como espaciamento, como cierta práctica

²⁴ “Dicho de otro modo”, decíamos, pues en Derrida la cuestión del nombre –entre otros nombres– se toca no sólo con la cryptonimia, sino la paleonimia: “Tras la sintaxis móvil de los títulos se podría leer: *tres ensayos sobre un nombre dado*”, o si se prefiere, sobre *lo que le puede suceder al nombre dado* (anonimato, metonimia, paleonimia, criptonimia, pseudonimia), esto es, al nombre *recibido*, y por lo tanto también, al nombre *debido*, sobre lo que se *debe* (dar o sacrificar) al nombre, al nombre del nombre, ya sea al sobrenombre como al nombre del *deber* (*dar o recibir*)” (Derrida, 1993).

del *complot*, el secreto es an-árquico (Graff-Zivin, 2014)²⁵. Si la reserva del secreto no pertenece al orden de la intimidad, al orden de lo muy próximo o lo propio, es porque excede la lógica lo absolutamente cerrado sobre sí. No irrumpe desde afuera la interioridad de un *ego*. La experiencia del secreto no es la vivencia interior. Más bien *expone* la identidad a una exterioridad que la marca desde dentro. En este sentido, por ejemplo, es que para Derrida la escritura está abierta a la posibilidad de la destinerancia. Si la reserva del secreto no es absoluta, es porque el secreto no se absuelve de toda relación. Es decir, se trata de *secreto* sin interioridad absoluta y sin separación ontológica.

Este secreto sin interioridad, sin embargo, no es simplemente exterior, no se pone en relación con ninguna plenitud, con ninguna presencia. Más que una relación dentro-fuera, más allá de cualquier taxonomía absoluta, trabaja la contaminación ex-positiva, fuera de sí. *El secreto secreta*²⁶. Parece ser interior pues intenta mantener, bajo el modo de la ruptura, una cosa (una cosa que no es una cosa) sin relación con el exterior, pero es, al mismo tiempo, esa exterioridad la que lo nombra. Es decir, está expuesta: ex-puesta, puesta fuera de sí, sin reserva, radicalmente abierta a otra economía de lo otro y lo mismo. Como la lábil nevadura de la *différance*, clama; y el clamor del secreto estremece, pues solicita guardarse del todo (*sollus*) al tiempo que secreta la interioridad: ‘*ça secrète*’, decíamos.

En este punto la cuestión de la *literatura* se toca con el secreto. Esta relación no nombra el repliegue de una sociedad secreta, no nombra la constitución fundante o fundada de un saber simplemente esotérico. Piglia, como citábamos, recuerda secreto “remite al origen etimológico de la palabra *se-cernere*, poner aparte”. Según la RAE, la palabra ‘secretar’ (‘expulsar una sustancia’, y habría que subrayar tanto ‘expulsar’ como ‘sustancia’) proviene de la voz latina ‘*secrētum*’ supino de ‘*secernere*’, ‘segregar’. En *Políticas de la amistad*, en este sentido, Derrida insiste en la deconstrucción del concepto clásico de secreto, del “concepto clásico del secreto” que “pertenece a un pensamiento de la comunidad, de la solidaridad o de la secta, de la iniciación o del espacio privado que

²⁵ La estrategia derridiana de la paleonimia (los encadenamientos de nombres), no sigue la línea del discurso filosófico-lógico, ni la del empírico lógico. Se trata, más bien, de “la puesta en tela de juicio del valor de *arkhé*”. Esta apuesta, se arrastra desde sus más tempranos trabajos en torno a los temas de la *génesis salvaje* o de la *anarquía del noema*. Se podría rastrear, incluso, este trazado siguiendo la *différance* como aquello que implica un desmontaje del postulado logocéntrico del significado transcendental, y, por tanto, como aquello que implica una estrategia finalmente sin finalidad, sin principio ni teleología, que se agencia, a la vez, como una estrategia salvaje, *anárquica*. En este sentido, siguiendo lo que en “Pasiones” se recuerda acerca del “don”, se podría proponer que esta *anarquía* se vincula, tanto con el vagabundeo de la *différance* como con lo que, en 1986, Derrida llama “a-economía o una anarquía del don” (Derrida, 1997: 27). También remito a Osman, 2018.

²⁶ Así es que puede escribir Derrida: “Cada vez se firma el secreto absoluto de un *chal* –que ciertamente puede, en el momento de la plegaria, dicen los preceptos, prestarse pero no intercambiarse, y sobre roda no convertirse en propiedad de otro. El secreto del *chal* envuelve un solo cuerpo. Se puede creer que ha sido tejido *para* ese único cuerpo, incluso *por* él del que parece emanar, como una secreción íntima, pero no es tanto por engendrarlo de esa manera en lo más cercano posible de sí, sino por ya haberlo abierto o hecho nacer en la palabra divina que lo habrá precedido. Ya que una secreción, se sabe, es también lo que separa, discierne, disocia, disuelve el vínculo, se apega al secreto. Se dice “el *chal* mío” únicamente para obedecer al mandamiento de Yahvé” (Derrida, 2001: 53).

representa aquello mismo contra lo que se subleva el amigo que os habla como amigo de la soledad” (Derrida, 1998a: 54). Así, en *Canallas* Derrida se detiene en el “desocupado” que está “a veces en paro, y activamente ocupado en ocupar la calle, ya sea en “recorrer las calles” sin hacer nada, ya sea en hacer lo que no se debe hacer normalmente, según las normas, la ley y la policía, en las calles y en todas las demás vías” (Derrida, 2005c: 88). En la clave de esta vacancia, Derrida nombra la “canallocracia” como “un poder corrompido y corruptor de la calle”, como un “poder ilegal y fuera de la ley que reagrupa [...] en una formación organizada y más o menos clandestina, en un Estado virtual, a todos aquellos que representan un principio de desorden [...] de complot, de conjura, de ofensa o de ofensiva premeditada contra el orden público” (Derrida, 2005c: 88). En Piglia, el complot es una “ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está en duda”. *Secreto y complot*, configuran cierta anarquía radicalmente política que se inscribe en el derecho, en la democracia, como la posibilidad de la desobediencia civil (y el marranismo, puede ser un nombre de esa desobediencia). Se inscribe, pues, el secreto como complot, y en este sentido, como resistencia. En *Déplier Ponge*, por ejemplo, señala Derrida:

à mettre en fonctionnement, à permettre le déchiffrement de ce qui es chiffrée, à établir alors une sorte de complicité secrète, une clé : le texte a une clé, une clavicule, quelque chose sur quoi il s'articule et selon quoi, pour se livrer, il se déchiffre ; donc il s'agit d'être ici en cheville ou en connivence. À cause de la dette [...] il faut présupposer qu'on ne pourra parler de Ponge que dans la mesure où une sorte d'engagement secret, de contrat quasiment clandestin viendra nous engager dans une sorte de complot ou de conspiration. (Derrida : 2005a : 18)

Francis Ponge, en los *Proèmes* que siguen a *Le parti pris des choses*, da cuenta de que sus textos son ejercicios de escritura y que para *La Rage de l'expression* había considerado otros títulos, como *Tractions de la langue* o *La Respiration artificielle*²⁷. Quizás también *Respiración artificial* de Piglia podría retraducirse como *La rabia de la expresión*, *Tracciones de la lengua* o *Tra(du)cciones de la lengua*. La tracción podría convocar el arrastre, el tirón, el empuje, la estrepada, pero también el esfuerzo al que está sometido un cuerpo por la acción de fuerzas opuestas. *Respiración artificial* aborda –bordea– una semántica accidentada. Aquí, Renzi recuerda (ya lo hemos apuntado en nuestra introducción) que el Facundo de Sarmiento, texto fundador de la literatura argentina, comienza con una cita en francés –como si la literatura argentina comenzase con una cita en francés–: “*On ne tue point les idées*”²⁸.

El gesto político no está (solamente) para Renzi en el contenido de la frase sino en el hecho de escribirla en francés, de modo que el corte, la división, la separación entre civilización y barbarie. En otra escena, Renzi propone que Soussens era una especie de “copia para uso nostro de Verlaine”, que encarnaba la figura del bohemio pues escribía

²⁷ “Certainement, en un sens, *Le Parti pris*, *Les Sapates*, *La Rage* ne sont que des exercices. Exercices de rééducation verbale. Cherchant un titre pour le livre que deviendra peut-être un jour *La Rage*, j'avais un instant envisagé ceux-ci : *Tractions de la langue* ou *La Respiration artificielle*” (Ponge, 2011: 189).

²⁸ Para un análisis acerca de configuración de la literatura argentina del S. XX a partir de su trabajo de traducción, véase Wilson, 2004.

“en francés en la mesa de los bares y era como una representación local de lo que debía entenderse por un poeta maldito”, que deambulaba “borracho por la ciudad, en la mayor miseria, contando anécdotas de su amigo Paul Verlaine”. En contraposición, se refiere a Leopoldo Lugones como un abstemio “funcionario burocrático, escritor encorsetado” que decía “disparates sobre filología y traducía a Homero sin saber griego”, una suerte de ridículo escritor que se yergue como modelo del “Poeta Nacional”. En cuanto modelo, la caracterización de Lugones es operativa. Renzi prosigue tipificando a Lugones con una capacidad medida como “uno de los más grandes escritores cómicos de la literatura argentina”, como una especie de “Buster Keaton de nuestra cultura”, como un “cómico de la lengua” (Piglia, 1994: 117-118). Más adelante, Renzi propone que la literatura argentina ya no existe, que está “difunta”. La muerte de la literatura argentina está marcada para Renzi con la muerte de Arlt, Arlt de quien se afirma justamente que “lee traducciones”, que “recibe la influencia extranjera ya tamizada”, y que defiende la “lectura en traducciones”. Se remite al prólogo de *Los Lanzallamas* y a lo que allí habría escrito sobre Joyce (Piglia, 1994: 127-135), y se insiste en que habría encontrado su estilo en “los pésimos traductores españoles, en las ediciones baratas de Tor”, en el trabajo y transformación de palabras (como ‘jamelgo’, ‘mozalbetes’) que los traductores españoles fijaban “como cliché de traducción y como léxico”, estilo que es transgresivo, hecho de “conglomerados”, de “restos”, que es “alquímico, perverso, marginal”, y que el “tema de sus novelas” se juega en la “transposición verbal, estilística”, pues proviene desde un lugar “es totalmente otro lugar de ese desde el cual se escribe bien”. En tal sentido, se dice, que “la literatura de Arlt es una máquina que funciona toda ella con el mismo combustible”, pues su ficción es su estilo y su estilo es su ficción²⁹. En otra escena, Tardewski recuerda la impresión que le produjo Kafka (ese nombre tan cacofónico), y que los seis tomos de sus obras (y algunos apuntes, resultado parcial de sus investigaciones) fue todo lo que necesitó para romper con el círculo filosófico de Buenos Aires, y que se encerraba en su pieza del Hotel Tres Sargentos para trabajar en lo que consideraba su gran descubrimiento y, así, se decidió a escribir un artículo que redactó en inglés y que hizo traducir a una chica que no sabía ni polaco ni inglés “pero que conocía tan bien el español que hizo, creo, una excelente traducción” (Piglia, 1994: 176). En otra escena, traducción y sueño se pliegan por sus bordes: “Vivo encerrado todo el día traduciendo (ahora un libro bastante notable de Thomas Bernhard) [...]. Los muertos y los amigos (vos entre ellos) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir” (Piglia, 1994: 76). Más adelante, en medio de un diálogo entre Renzi y Tardewski, el Conde Tokray, luego de presentarse a Renzi, dice que los interrumpirá solo por un momento para acostarse temprano: “el primer sueño es el más generoso y tengo siempre la esperanza de poder soñar con mi casa natal”, dice el conde Tokray, y cuenta que ha sido invitado por el cónsul ruso en Paraná a un cóctel celebratorio de incierto motivo. Precisa

²⁹ En efecto, ahí podemos leer: “James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados” (Arlt, 2007: 10).

el conde que había recibido una ‘tarjeta oficial’, y si bien temía que fuese una siniestra broma o incluso una trampa, afirma que se siente tentado de asistir: “hace más de cincuenta años que no me encuentro en un lugar donde más de dos personas vivas hablen en ruso. Escucho el idioma de mis antepasados en los sueños y a veces voy a ver los films soviéticos sólo para oír los diálogos, pero en ese caso tengo siempre la impresión de estar viendo una película filmada en Hollywood, digamos por Walt Disney, y doblada al ruso. Tenía la ingrata sensación, dijo el conde, de que los rusos actualmente hablaban la lengua de Pushkin como si estuviera traducida del inglés. Ninguno de ustedes puede imaginarse lo que es la música de nuestra lengua natal. *Vesta fiave soglidatay krasavitsa movosti jvat*, recitó el conde Tokray”. Los muertos y los amigos reaparecen en sueños mientras se está encerrado traduciendo, así como Tokray escucha –cuestión de ritmo, de tono, de música– en sueños una lengua inolvidable, insepulta e irrestrictamente perdida –esto mientras el texto escribe y mal-transcribe la recitación de una frase que, combinatoria sin sentido, no parece tener la estructura gramatical ni palabras identificables con el idioma de Tokray. Carente de gramática, ‘*Vesta*’ es también el nombre de la diosa romana del hogar, hermana de Júpiter, hija de Saturno; ‘*fiave*’ podría ser similar a ‘cuento’ en italiano, ‘*fiaba*’; ‘*Soglidatay*’, podría, quizás, remitir a “СОГЛЯДАТАЙ”, “*Soglyadatai*”, novela corta de Vladimir Nabokov traducida al español como “*El ojo*” y al inglés como “*The Eye*”, cuando bien pudo traducirse como “*El espía*”; “*Krasavitsa*”, en ruso al parecer es belleza; “*movost*”, podría ser la errada transliteración de “*Novost*”, “noticias”. Si no es muy abusivo, Tokray, por su envés, podría remitir a Georges Darmes, quien, reconociéndose como un asesino de tiranos, en 1840, luego de conseguir un trabajo como pulidor de palacio, habría intentado asesinar al rey Luis Felipe I³⁰, y que según Barthes bajo su pluma lo que vuelve es la “aristocracia” que escribe “*haristokrasia*”³¹.

Por tracciones de la lengua, con Darmes se cita a Giuseppe Marco Fieschi, Theodore Pepin, Piere Morey, a los regicidios, las asonadas, y sociedades secretas. Si el “poder político es siempre criminal” (Piglia, 2013: 57), y la “inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad”, la resistencia del secreto radica una tarea múltiple constructiva de réplicas traductivas microscópicas. *La ciudad ausente* asesta una suerte de golpe interno a la representación ubuesca del poder (Foucault, 2000: 25-26)³². Como en Derrida, la máquina de defensa

³⁰ Recuérdese, además, que Sarmiento equipara a Rosas con Luis Felipe, a La mazorca con El partido moderado; a Los gauchos con La petite propriété, a Los unitarios con Lo oposición del *National*; a Paz, Varela, etc. con Thiers, Rollin o Barrot. (Sarmiento, 1886: 124).

³¹ Escribe Barthes: “lo que el placer suspende es el valor *significado*: la (buena) Causa. Darmes, un limpiapisos que juzgan en este momento por haber intentado asesinar al rey, está redactando sus ideas políticas ...; lo que vuelve una y otra vez bajo la pluma de Darmes es la aristocracia que escribe *haristokrasia*. La palabra escrita de esta manera es bastante terrible ... Víctor Rugo (*Piedras*) aprecia vivamente la extravagancia del significante; sabe también que este pequeño orgasmo ortográfico proviene de las “ideas” de Darmes: sus ideas, es decir, sus valores, su fe política, la evaluación que hace de un mismo movimiento: escribir, nombrar, desortografiar y vomitar” (1993: 106).

³² “habría que definir una categoría precisa del análisis histórico político, que sería la de lo grotesco o ubuesco. El terror ubuesco, la soberanía grotesca o, en términos más austeros, la maximización de los

femenina (Pereira, 2001: 77-138)³³ contra las experiencias, experimentos y mentiras del Estado es la máquina del *complot* como defensa, como máquina conspirativa contra la conspiración. Así, respecto de la máquina y la conspiración³⁴, el *complot* aparece también vinculado con el *plot*, es decir, con el ‘argumento’ (*argument*, ‘scenario’, ‘action’), la ‘trama’ (*plot*, ‘weft’), la historia (*story*), la intriga (*intrigue*, ‘scheme’), y con el trazar (*draw*, ‘trace’, ‘plot’, ‘lay out’). Como la *différance* de la escritura que hay en el libro, la forma del secreto de la *nouvelle* trabaja el plano como resistencia, y en este sentido, como contra-conspiración. Hace trabajar la contra-intriga entre los nudos blancos. Marca el blanco de los nudos blancos. Complot y secreto, así, componen la trama en *La ciudad ausente*.

La tesis de la *nouvelle* va de la posición a la transposición, pues la máquina traductora de *La ciudad ausente* no borra la efigie obliterando su borradura, no supone ninguna figura originaria que –sentido del texto, sentido de la política, sentido de la historia– sólo circularía empíricamente como un sentido degradado pero que sería ontológicamente reactivable o factible de ser restablecido como tal. La máquina de traducir es una máquina transformadora de historias. Las figuraciones o modulaciones narrativas no traducen a condición de poner simplemente al descubierto la transparencia de concepto alguno –lo que incluye poner en tembladera incluso la pretensión de develar un sentido mediante la activación o recuperación etimológica, de un étimo que

efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce: esto, creo, no es un accidente en la historia del poder, no es una avería mecánica. Me parece que es uno de los engranajes que forma parte inherente de los mecanismos del poder. El poder político, al menos en ciertas sociedades y, en todo caso, en la nuestra, puede darse y se dio, efectivamente, la posibilidad de hacer transmitir sus efectos, mucho más, de encontrar el origen de sus efectos, en un lugar que se manifiesta, explícita, voluntariamente descalificado por lo odioso, lo infame o lo ridículo. Después de todo esa mecánica ubuesca del poder, o ese engranaje grotesco en la mecánica del poder, es muy antiguo en las estructuras, en el funcionamiento político de nuestras sociedades [...]. El grotesco es uno de los procedimientos esenciales inherentes a la burocracia aplicada. Pero como sabrán, también es un procedimiento inherente a la burocracia aplicada. El hecho de que la maquinaria administrativa, con sus efectos de poder insoslayables, pase por el funcionamiento mediocre, inútil, imbécil, peculiar, ridículo, raído, pobre, impotente, todo eso, fue uno de los rasgos esenciales de las grandes burocracias occidentales desde el siglo XIX” (Foucault, 2000: 25-26).

³³ Al respecto, permítasenos leer el siguiente pasaje que Derrida escribe sobre Colette Deblé, como un paso sobre el museo y la máquina femenina de resistencia: “Y si el cuerpo de la mujer es más un cuerpo y siempre, pues, peor nombrado (este sería quizá el complot de esta exposición, el nudo de una intriga que la dibujante cuenta, analiza o deshace en silencio), es que esta memoria de la representación, este museo académico de la feminidad, quizá lo habrá calculado todo, para y contra su verdad: para esconderla exhibiéndola, para violentarla a fuerza de respeto o de prohibición” (Derrida, 2013: 182).

³⁴ Escribe Piglia: “Por un lado, la economía es concebida bajo la forma de una maquinación que mueve masas y territorios y, por otro lado, está lo que podríamos llamar la respuesta conspirativa a la conspiración, el intento de integrar pequeños círculos que buscan construir una economía cerrada, una economía utópica, una economía regulada por el goce y por los intercambios improductivos, la definición de una teoría económica potencial que define una línea significativa del pensamiento contemporáneo. Está presente en Bataille, en Caillouis, en el Klossowski de *La moneda viviente* y, por supuesto, también en Deleuze, con sus hipótesis sobre los flujos libidinales, la oposición entre deseo e interés y los trueques imposibles que regulan la lógica del sentido. Una sintomatología de la vida económica que define un nuevo régimen de conceptos. Ya Benjamin, en las notas para el libro sobre los pasajes de París, había establecido una relación muy sagaz entre la idea del eterno retorno y la circulación del dinero” (Piglia, 2001b: 12).

permanecería, aunque cubierto, re-asignable. Mientras la axiomática metafísica deniega y /o asume un carácter absolutamente secundario de la traducción (axiomática según, como decíamos, la cual lo simbolizado mantiene una afinidad natural con el símbolo, o bien el sentido es pervertido absolutamente), en *La ciudad ausente* no hay algo así como un sentido anterior y determinado independientemente del juego de huella. Dicho de otra manera, sería siempre posible –y esta posibilidad no es simplemente superable– que incluso lo propio, lo originario, no sean más que los efectos de un movimiento de circulación que lo produce al tiempo que borra esa producción, es decir, que produce obliterando el movimiento fictivo: *lo propio* es también el efecto de cierta desfiguración sin figura, es el efecto de una huella que se borra como huella –de huellas que no podría ser huellas sin esa borradora posible.

La máquina traductora de la ciudad ausente trabaja lenguas como fragmentos que no sólo no se conjuntan al modo de una identidad, sino que cada lengua está, sin origen, partida y departida. Le lengua se des-encadena como se despegan los labios³⁵. Los fragmentos de lenguas (no hay, pues, una lengua ni lenguas únicas) se desprenden como y entre las fisuras de modo tal que no podrían simplemente asegurar la reconstitución de ánfora alguna. Los fragmentos –y no hay “cada fragmento”, pues “cada uno” ya carece de unidad– no se conjuntan, pues la vasija quebrada, para decirlo con Walter Benjamin, está expuesta a una exterioridad que imposibilita desde dentro –tanto su unidad, como la de cada fragmento, como de la reunión–. El sentido significado no determina a priori el movimiento diferencial –la unidad de la palabra, incluso, no podría dominar la divisibilidad que la imposibilita y la condiciona. No hay *la* palabra, como no hay *el* nombre: *nombre falso*. En Piglia la maduración de la palabra, pues, es también el corte, la incisión, exterioridad interna en cada lengua que imposibilita, pues, tanto integridad como la restitución³⁶. Secreto no depende, así, de la estratificación entre

³⁵ La cadena abierta de la *différance* –esto es, la *différance* seminal o el *desencadenamiento suplementario*– revienta el horizonte semántico del padre, del bien, del capital, con todo, hace saltar cualquier horizonte, principio tutor o sentido principal del texto, fractura la formalización exhaustiva y clausurante. En “Torres de Babel”, incluso, y de paso, Derrida nombra la *traducción* como “suplementariedad lingüística” (476). Mientras la polisemia “se organiza en el horizonte implícito de una reasunción unitaria del sentido”, el desplazamiento anagramático, abierto y productivo de la cadena textual, hace saltar cualquier determinación de origen y cualquier pretensión inaugural. Es sugerente, incluso, que en el despunte de *La diseminación* Derrida cite el *Littre* donde en la entrada de “Desencadenar” se lee: “En la Baja Normadía, se dice popularmente por: hablar. “Ha estado una hora sin desencadenar” (sin despegar los labios)” (2007: 432). Ahí donde en hebreo “labio” se dice “lengua” (Derrida, 1986b: 18-140-161; Derrida, 2001: 63; Derrida, 2002: 44), “desencadenar” sería *despegar la lengua*. De entrada, el pespunte de *La diseminación* indica un desencadenamiento o desasimiento de la lengua, hace señas a la lengua desatada o fuera de sí. La cadena abierta de la *différance*, entonces, como el bosquejo de la *partición* diseminal de la lengua, implica que toda lengua está partida. *Toda lengua de-partida*, podría decirse en el registro de aquella multiplicidad irreductible y generativa. De esta manera la “*diseminación* que no se reduce a una *polisemia*” (1994: 371), no se hunde en el horizonte de una reasunción unitaria del sentido ni se deja formalizar en la determinación del *querer-decir*.

³⁶ Así, en “Torres de Babel”: “prestemos atención a uno de los límites de las teorías de la traducción: tratan demasiado a menudo del paso de una lengua a otra y no se paran a considerar la posibilidad de que *más de dos* lenguas aparezcan implicadas en un mismo texto. ¿Cómo traducir un texto escrito en varias

sentido propio/sentido figurado. Como escribe Derrida, “Sin-sentido [*pas-de-sens*], eso no quiere decir pobreza, sino que no hay sentido [*pas de sens*] que sea, él mismo, sentido, al margen de una ‘literalidad’”. Letra/Espíritu, Significante/Significado, Ocultamiento/Revelación no definen ya la cuestión del secreto.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Roberto (2007): *Los Lanzallamas*, Buenos Aires: Losada.
- AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio.
- BARTHES, Roland (1993): *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques (1994): *Derrida*, Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BENVENISTE, Émile (1983): *Vocabulario de instituciones indoeuropeas*, Madrid: Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (1974): “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Obras completas. 1923-1971*, Buenos Aires: Emecé, pp. 472-480.
- CARSON, Anne (2015): “The task of the translator of Antigone”, en Sophocles: *Antigonick*, New York: A New Directions Book, pp. 3-6.
- COROMINAS, Joan (1987): *Breve Diccionario etimológico. De la lengua castellana. Tercera edición muy revisada y mejorada*, Madrid: Gredos.
- DELEUZE, Gilles (1969): *Logique du sens*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1972): *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (1978): *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F.: Ediciones Era.
- DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix (2001): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques (1974): *Glas*, París: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1986a): *De la gramatología*, México D.F.: S. XXI.
- DERRIDA, Jacques (1986b): *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, México D. F.: Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques (1990): *Du droit à la philosophie*, París: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Passions*, París: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1994): *Márgenes de la filosofía*, Cátedra: Madrid.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Cómo no hablar Y otros textos*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- DERRIDA, Jacques (1998a). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (1998b): *Aporías. Morir—esperarse (en) “los límites de la verdad”*, Barcelona: Paidós.

lenguas a la vez? ¿Cómo “dar” el efecto de pluralidad? Y si utilizamos varias lenguas al mismo tiempo para traducirlo, ¿llamaremos a esto traducir?” (Derrida, 2017: 222).

- DERRIDA, Jacques (2001): *Velos*, México D. F.: S. XXI.
- DERRIDA, Jacques (2002): *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid: Arena Libros.
- DERRIDA, Jacques (2003): *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (2005a): *Déplier Ponge. Entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, París: Presses Universitaires du Septentrion.
- DERRIDA, Jacques (2005b): *Histoire du mensonge. Prolegomènes*, París: L'Herne.
- DERRIDA, Jacques (2005c): *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (2007): *La diseminación*, Buenos Aires: Fundamentos.
- DERRIDA, Jacques (2013): *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra: Ellago ediciones.
- DERRIDA, Jacques (2017): *Psyché. Inventiones del otro*, Adrogué: La cebra.
- DERRIDA, Jacques; ATTRIDGE, Derek, (2009): "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature", en Thomas Dutoit; Philippe Romanski (Dir.): *Derrida d'ici, Derrida de là*, París: Galilée.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Mauricio (2009): *El gusto del secreto*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Los anormales*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LARSON, Erik (2016): "The Problems of Figuration: Totality and Fragmentation in Ricardo Piglia's Fiction", *Confluencia*, 21, 2, pp. 57-71.
- LÉVINAS, Emmanuel (2022). "Secularización y hambre", *Carcaj. Flechas de sentido*, <https://carcaj.cl/author/emmanuel-levinas/>.
- LEVINSON, Brett (1997): "Trans(re)lations: Dictatorship, Disaster and the 'Literary Politics' of Piglia's Respiración artificial", *Latin American Literary Review*, 25, 49, pp. 91-120.
- LEZRA, Jacques (2018): *On the Nature of Marx's Things. Translation as Necrophilology*, New York: Fordham University Press.
- OSMAN, Henry (2018): "Glitching the State: The Mechanics of Resistance in Ricardo Piglia's *La Ciudad Ausente*", *Refract*, 1, 1, pp. 129-143.
- PAZ, Marcelo (1999): "Narración y máquina – deseante en *La ciudad ausente* de Piglia", *Inti*, 40-50, pp. 217-224.
- PEREIRA, María Antonieta (2001): *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires: Corregidor.
- PIGLIA, Ricardo (1991): "Memoria y tradición", 2º Congreso abralic. *Literatura e memoria cultural*. Belo Horizonte: Abralic.
- PIGLIA, Ricardo (1994): *Respiración artificial*, Buenos Aires: Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2001b): "Teoría del complot", *Revista Placidos domingos*, pp. 4-15.
- PIGLIA, Ricardo (2006): "Secreto y narración, Tesis sobre la *Nowelle*", en Eduardo Becerra (ed.): *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, pp. 187-206.
- PIGLIA, Ricardo (2010): *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2013): *La ciudad ausente*, Buenos Aires: De bolsillo.

- PIGLIA, Ricardo (2015): “Secreto y narración”, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/secreto-y-narracion-nid1798790/> [en línea].
- PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José (1995): *Diálogo*, Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.
- PONGE, Francis (2011): *Le parti pris des choses Suivi de Proêmes*, París: Gallimard.
- REATI, Fernando (2006): *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina (1985-1999)*, Buenos Aires: Biblios.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1886): *Obras de D. F. Sarmiento, Tomo V. Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg.
- WARREN, Michelle R. (2003): “Post-philology” en Patricia Clare Ingham; Michelle R. Warren (eds.): *Postcolonial Moves: Medieval Through Modern*, New York: Palgrave Macmillan, 19-46.
- WILLIAMS, Gareth (2001). “HEAR SAY YES IN PIGLIA: La ciudad ausente, posthegemony, and the “finnegans” of historicity”, *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, 6, 1, pp. 127-144.
- WILSON, Patricia (2004): *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.