LA LITERARIEDAD: *RESPIRACION ARTIFICIAL*, DE RICARDO PIGLIA

POR

ROBERTO ECHAVARREN

New York University

Respiración artificial, de Ricardo Piglia (Buenos Aires: Pomaire, 1980), es una obra a tomar en cuenta en cualquier apreciación del «estado de la novela» en Argentina. Se trata de una novela «experimental» en la tradición de *Museo de la novela de la Eterna* o *Rayuela*. Pero esta agrupación es engañosa: primero, porque toda novela «sería» es de algún modo «experimental», y segundo, porque la de Piglia poco tiene que ver con las otras dos nombradas. La obra tiene dos partes: la primera se propone como una investigación escalonada: un sobrino, Renzi, está interesado en la vida de un tío que desconoce, Maggi, y éste, a su vez, trata de escribir sobre los papeles que ha dejado un argentino del siglo XIX, Enrique Ossorio, abuelo del suegro de Maggi, el ex-Senador Ossorio. La segunda parte de la novela consiste en una discusión «intelectual», o si se quiere literaria, entre Renzi y varios interlocutores. Renzi, narrador en primera persona al comienzo de la obra, poco cuenta de sí mismo (aunque prodiga sus opiniones). A través de su tío, la primera parte se propone como aproximación a unos papeles escritos ciento treinta años antes. A diferencia de *Los papeles de Aspern*, de Henry James, tío y sobrino llegan a conocer esos documentos, los cuales integran, parcialmente, el texto de la novela. Mientras la primera parte consiste en la investigación (de la vida del tío por parte del sobrino, del legado de Ossorio por parte del tío), la segunda abandona esa expectativa. Frente a varios interlocutores, Renzi elabora sus opiniones acerca de la historia literaria argentina.

Lo que las dos partes tienen en común (aparte del personaje de Renzi) es una preocupación con la tradición literaria y su capacidad de iluminar un proceso histórico. Pero la primera parte tiene como tema una historia ficticia; la segunda, la historia real (según la versión de

Renzi, por supuesto). La historia ficticia (primera parte) es una investigación de fantasías históricas vividas por varios personajes (Renzi, Maggi, el ex-Senador y Enrique Ossorio, el cual no sólo habla de sí mismo, sino que inventa cartas que atribuye a otros personajes). La segunda consiste en el enjuiciamiento de productos literarios auténticos. La primera es narrada a través de un intercambio de cartas. La segunda tiene la forma de un diálogo entre interlocutores presentes.

La primera parte es propiamente invención, ficción, literatura. La segunda ofrece una contrapartida crítica. A partir de una puesta en escena ficticia (el diálogo entre los personajes) desarrolla —rapsódicamente, *impromptu*— una crítica literaria que es también una crítica de la cultura argentina (y que se amplía, al final, a una crítica de las relaciones de la literatura y la aventura política nazi). Pero este contraste resulta engañoso. La exploración de las fantasías históricas, en la primera parte, no es ingenua o precrítica, sino todo lo contrario. Los personajes (Renzi, Maggi, el ex-Senador, Ossorio) son intelectuales. Sus fantasías implican una capacidad especulativa excepcional.

Hacer literatura, hablar sobre literatura: he aquí las dos caras de *Respiración*, contrastadas en la primera y segunda partes. La separación, por supuesto, no es tajante. Las fantasías de la primera parte son, en verdad, interpretaciones críticas de la historia, mientras que los diálogos improvisados de la segunda pueden caer en la trampa de un discurso subjetivo y acalorado. La virtud de este contraste es que permite al lector examinar qué sea literatura y qué sea crítica, y alcanzar ciertas comprobaciones paradójales, o sea, ajenas a sus prejuicios.

La primera parte consiste mayormente en un relato epistolar. Pero hay trozos no epistolares, como la introducción en primera persona, a cargo de Renzi, el monólogo del ex-Senador (dirigido, supuestamente, a Renzi que ha ido a visitarlo), los apuntes de Ossorio en que habla de sí y de sus proyectos literarios. Sin embargo, lo que caracteriza a esta parte es su formato documental. Se trata de un protocolo, o colación de escritos (mayormente, como dije, cartas). El diálogo aquí está suspendido, diferido o mediatizado por la escritura. La segunda parte, en cambio, tiene un formato «dramático», enteramente dialogado. Se trata de un diálogo de café (o «club», como se llama al lugar de reunión de los personajes). De estos dos formatos el texto deriva rasgos contrastados en su primera y segunda parte. El modo en que se relacionan los personajes (mediatizados por las cartas o confrontados en un diálogo directo) determina fundamentalmente el tipo de relación que se establece entre ellos.

Las cartas, el documento, suponen una distancia no sólo espacial,

sino también temporal, entre los personajes. El proyecto de Ossorio consiste en escribir unas cartas fechadas en el porvenir, ciento treinta años después del momento en que las escribe (que es 1840 y pico). Los lectores de sus papeles (su nieto el ex-Senador, el yerno de éste, Maggi, y el sobrino de Maggi, Renzi) están escalonados en sucesivas generaciones de argentinos. Forman una cadena ligada no sólo por el parentesco de sangre o político, sino por el legado de una vocación de pensamiento. Ninguno de ellos es el padre carnal del otro, pero cada uno de ellos oficia de padre simbólico de su sucesor. Junto con los documentos de Ossorio se transmite la responsabilidad de pensar el destino histórico argentino, que es, por lo demás, el propio. El diálogo entre ellos no es directo. A través del protocolo, o colación de escritos de la primera parte, se establece un sistema de relevo. El sucesor hereda, se hace cargo, no sólo de los documentos que han llegado hasta él, sino de una tradición de pensamiento que debe llevar adelante.

Al no haber confrontación directa, sino distancia, no sólo espacial, sino temporal, entre ellos, tampoco llega a haber competencia. Tampoco hay conflicto generacional, porque los une una comunidad de intereses. La paternidad no es impuesta, sino electiva. La sucesión no pasa de padre a hijo según el registro civil, sino de abuelo a nieto, de suegro a yerno, de tío a sobrino. Se trata de una paternidad mediata, lateral, desviada, adoptiva, e implica el consenso.

En la segunda parte de la novela, en cambio, hay confrontación directa a través de un diálogo inmediato, y ocurren situaciones en que un personaje, al afirmarse frente a otro, oculta o deforma la verdad. Por ejemplo, Marconi se opone a Renzi, o engaña, por celos profesionales, a una mujer que le pide opinión sobre lo que ella escribe. Pero también es cierto que en esta segunda parte tiene lugar una variante de diálogo que no resulta competitiva, sino cooperativa: es la conversación entre un criollo (Renzi) y un extranjero (el exiliado polaco Tardewski). Este no compite con nadie. Es, según propia confesión, un fracasado. Al haber sido desplazado de su tierra, Tardewski asume el exilio como marginalidad absoluta, como fracaso. Su discurso es hasta cierto punto equivalente a un escrito, porque lo que él dice no se aplica directamente al entorno inmediato (teoriza sobre Hitler y Kafka). Falta entonces el terreno común, la base de una competición. El exiliado carece de territorio y su discurso se vuelve mediato o diferido, como un escrito.

La literariedad, en la primera parte, se define como mediación documental, protocolo, colación de escritos. En la segunda parte no habría literariedad propiamente dicha, por lo menos al nivel del contenido, que son los diálogos del «club». Sin embargo, existe, como dije, una varian-

te de diálogo inmediato que no es competitiva, porque el exiliado (Tardewski) no compite por estar en un terreno que no es el suyo (Argentina). Esta observación es, creo, relevante, porque se conecta con la temática del exilio que Enrique Ossorio toca en la primera parte. El había huido de la Argentina en la época de Rosas y desde Nueva York y luego desde Chile se dedica a la tarea de escritor. Veamos cómo define el exilio:

Ahora bien, he pensado hoy: ¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar* [subrayado en el texto]. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía (p. 94).

Exilio equivale a utopía, y en ese «tiempo muerto» (a las relaciones inmediatas) se abre (para Enrique Ossorio) la posibilidad de escribir: la mediatez, el diferimiento del texto. De modo que la literariedad sería un resultado del exilio, y la escritura el espacio utópico que puebla el exiliado. Por otra parte, ese espacio utópico está poblado por un sueño de riqueza: Ossorio se hace rico en Estados Unidos, descubre oro en California. El espacio de la utopía-exilio-escritura se abre a los que buscan riqueza. Escribe el mismo Ossorio:

Junto con el vacío que trae el exilio, he tenido otra experiencia personal de la utopía que me permite pensar en el romance que quiero escribir. El oro de California: esa marcha afiebrada de los aventureros que avanzaban ávidamente hacia el oeste, ¿qué era sino una búsqueda de la utopía por excelencia: el oro? Metal utópico, tesoro que se encuentra, fortuna que se recoge en el cauce de los ríos: utopía alquímica (pp. 94-95).

Esta alquimia, ligada a un pensamiento acerca de la escritura, hace pensar en la *Alchimie du verbe*, de Rimbaud, cuya biografía recuerda la de Ossorio: ambos fueron a un continente desconocido a hacer fortuna como pioneros. El espacio del exilio, el espacio de la escritura, se abre como un terreno a explorar que contiene tesoros ocultos. Si la búsqueda del oro en un continente desconocido es una metáfora adecuada para la experiencia del escritor; si, como el buscador de tesoros, el escritor es un exiliado utópico, cabe preguntarse cuál es la especificidad de la escri-

tura, es decir, qué es lo que la diferencia de una aventura en el mundo. Si el escritor resulta desenmascarado como un mero buscador de tesoros, entonces cabe preguntarse qué lo diferencia de quien codicia tesoros en el mundo. En otras palabras: ¿en qué consiste la literariedad, cuál es el factor que separa la actividad del escritor de otras actividades en el mundo? Respuesta: la separación misma, el diferimiento, la no inmediatez entre emisor y receptor, que introducen las cartas, el documento, la colación de escritos, y que metaforizan el exilio y la utopía. No se trata, pues, de una diferencia de contenidos, ya que la actividad del escritor y la del buscador de tesoros resultan asimiladas metafóricamente. La literariedad radica en el marco, en la forma, en el carácter diferido del escrito.

Pero más allá de esta respuesta, quizá demasiado apresurada, cabe preguntarse por qué la pregunta (¿en qué consiste la literariedad?) es relevante. La pregunta es relevante en virtud de otro problema, que la metáfora de la búsqueda del oro saca a la luz. Si el escritor es como un pionero que busca oro, ¿es el escritor tan deshonesto, tan inescrupuloso, tan criminal como un buscador de oro? Si una acción en el mundo (como la búsqueda del oro) implica la corrupción, ¿es que la escritura implica la corrupción?

Se ve ahora claramente que la estructura contrastante de la novela (cartas en la primera parte, diálogos en la segunda), lejos de ser un prurito bizantino o una variación inocua, denota la tensión alrededor de una diferencia crucial: entre literariedad y no literariedad. Y la preocupación del crítico por estos aspectos formales de la novela procura sacar a la luz las consecuencias de esa distinción. El escritor cuyos papeles son explorados en la novela, Enrique Ossorio, es *a la vez* un buscador de oro en California y un escritor. No es un hombre honesto, sino todo lo contrario. Según confesión propia, ha sido traidor y se ha cubierto de todos los crímenes:

¿Qué lecciones he sacado de esa otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopía? Que en su persecución todos los crímenes son posibles. Y que sólo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquellos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Sólo en la mente de los traidores y de los viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías (pp. 95-96).

Ossorio admite que, como todos los hombres (al menos como todos los buscadores de oro y todos los escritores), es inmoral. Se ataca aquí cualquier angelismo vinculado a la escritura. La ambición (búsqueda del

oro, de la utopía) pasa por el crimen. Y, sin embargo, los escritos de Ossorio tienen algo de venerable. Podemos preguntarnos una vez más qué es lo que les otorga ese carácter venerable (a diferencia de las fechorías y la avaricia del buscador de oro). La respuesta será: su literariedad. Para encontrar la definición de ésta, en la novela, hay que abandonar a Ossorio y recurrir al monólogo de su nieto, el ex-Senador. La escritura introduce una modificación en los actos humanos, que no es intrínseca a esos actos, pero que cambia su carácter. La escritura, como el exilio, exige un despojo previo. Es una situación que se abre con una pérdida (la del entorno inmediato en que se vivió). Ese primer despojo no es, en verdad, desinteresado, ya que simplemente prepara al escritor, al exiliado, a la busca de otro tesoro (de un tesoro que está en otra parte). Pero este desplazamiento del interés es la modificación formal que cambia el carácter de sus actos. Todo hombre, todo escritor, es criminal; por tanto, hay que buscar la honestidad no en el autor, sino en el vehículo, por así decir, de sus pensamientos, en el carácter escrito, diferido, de su práctica:

'Mi ascetismo, entonces', dijo el Senador, 'mi ascetismo, si existe, no es moral, tiene otra calidad, yo me despojo de todo, del mismo modo que he sido despojado de todo mi cuerpo [es un inválido]. Unicamente son mías las cosas cuya historia conozco. Algo es *realmente* [subrayado en el texto] mío', dijo el Senador, 'cuando conozco su historia, su origen. Existe', dijo. 'Existe algo, sin embargo, una extensión de mi cuerpo, algo que está fuera de aquí [se refiere a sus propiedades rurales, a su fortuna]... Hablo, entonces, para no pensar en eso, de otra cosa', dijo el Senador, 'otra cosa cuya historia *debo* [subrayado en el texto] contar, porque sólo es mío aquello cuya historia no he olvidado' (p. 68).

Ocupado en la tarea de contar, el ex-Senador descarta su interés en el mundo (del cual ha sido desplazado, exiliado, al quedar inválido). Sólo es suya la historia que cuenta, la historia que inventa. Esta práctica le permite desembarazarse (momentáneamente) de sus propiedades, de su dinero, del valor de cambio, y dedicarse a la producción de un valor de uso como pionero de la narración, buscando una mina original. Afirma el ex-Senador:

Son esas imágenes las que puedo ver: los hoteles de chapa en la frontera mexicana, donde hombres cetrinos y orgullosos hablan con él en un español contaminado, una especie de dialecto cerril, mientras el héroe piensa en *otra* [subrayado en el texto] cosa, piensa en el brillo sedoso del metal que lleva sobre la piel, en su poder infinito.

de transformarse en cualquier cosa que pueda desear o haber querido. En esa alquimia, en la química alucinada de su ilusión, puedo pensar. Todo lo que él hizo puedo imaginar (p. 73).

Más que el valor de cambio, pues, lo que ocupa al ex-Senador es el valor de uso. Se ocupa de la «química alucinada» en el marco de una narración. El espacio narrativo se abre como una mina, como un origen:

¿Cómo se inicia? ¿Dónde se inicia? ¿No debería ser ésa la sustancia de mi relato? ¿El origen? Porque si no ¿para qué contar? ¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin?

Origen, «poder infinito de transformarse en cualquier cosa», tal es la finalidad de la narración (del ex-Senador). Asistimos a un doble despojamiento: el primero, condición del exilio, del desplazamiento, de la apertura de un campo de diferimiento, separa al ex-Senador de su entorno inmediato, de sus campos, de su dinero. A partir de allí puede contar la historia que verdaderamente le pertenece, que hace suya al contarla. Pero al hacerlo descubre que lo que verdaderamente le pertenece, aquello a lo que accede al contar, no es la historia misma (olvidable al fin y al cabo), sino el origen de esa historia, la mina, el tesoro, la fuente de «poder infinito». Ocurre entonces un segundo despojamiento, el de la historia narrada, para mejor tener en cuenta el origen mismo de donde fluye la riqueza:

... sólo es mío aquello cuya historia no he olvidado. Y pienso que al contarla se disuelve y se borra de mi recuerdo: porque todo lo que contamos se pierde, se aleja. Contar es entonces para mí un modo de borrar de los afluentes de mi memoria aquello que quiero mantener para siempre alejado de mi cuerpo (p. 68).

... anillos de una historia, primeros eslabones en el ascenso a esa altura que me libera de los ríos cenagosos del recuerdo (pp. 68-69).

... yo puedo, a él [a la vez su antecesor, Ossorio, y el origen], *verlo* [subrayado en el texto] a pesar de la enorme distancia: porque nada se interpone, estamos uno a cada lado del río, la corriente fluye, mansa, entre nosotros, entre él y yo, mansa, fluye la corriente de la historia (p. 71).

La historia narrada, tanto como la historia vivida, están hechas de dishonestidad, crimen, corrupción. El buscador de oro, el escritor, son criminales. Para llegar al origen, a la mina, a la fuente de «poder infinito»,

el escritor ha pasado por la vileza. Pero se trata de una degradación que, desplazada al campo del escrito, termina borrándose, no por virtud del escritor, por su moralidad intrínseca, sino por el carácter mismo de esta práctica desplazada o diferida que, al constituirse como tal, desmantela la circulación de un producto según un cierto valor de cambio, para tener en cuenta un valor de uso, el cual radica no en el producto (la historia narrada), sino en la práctica misma de la narración concebida como el acceso a un origen. Este es el sentido ético (y no meramente estético) de la literariedad.

La segunda parte de la novela, la discusión literaria, resulta no literatura (según la concepción expuesta y puesta en práctica en la primera parte), sino un epílogo posliterario, que posee la inmediatez de un estar en el mundo (y codearse con los competidores). Su existencia realza la literariedad de la primera parte. Este epílogo resulta un anticlímax. Renzi quiere abolir la distancia (epistolar, literaria) entre su tío y él, y viaja a Concordia para encontrarlo cara a cara. El tío, sin embargo, ya ha huido, cruzando el río Uruguay. De este modo mantiene su distancia de padre simbólico con respecto a Renzi, quien sólo a través de las cartas podrá (y aprovecho la cita anterior que corresponde al ex-Senador) «*verlo* a pesar de la enorme distancia: porque nada se interpone, estamos uno a cada lado del río, la corriente fluye, mansa, entre nosotros». Renzi busca a su padre simbólico —y su origen—, pero no lo encuentra cara a cara salvo en el campo de lo escrito, a través del exilio, diferimiento, y distancia que lo separan de él.

La primera parte de la novela consiste para Renzi, para Maggi, para el ex-Senador y para Enrique Ossorio en la busca de una legitimidad, de un origen. Esta busca es, como indiqué al comienzo, lateral, desviada, marginal. Enrique Ossorio es un exiliado y un criminal, el ex-Senador un paralítico excluido de la vida política de su país, Maggi un defraudador, ya que huyó, a los seis meses de casado, con la fortuna de su mujer. Por otra parte, la relación entre ellos no es la de padre a hijo según la sangre o el registro civil. El parentesco es lateral (tío y sobrino: Maggi y Renzi), mediato (abuelo y nieto: Enrique Ossorio y el ex-Senador), o meramente político (suegro y yerno: el ex-Senador y Maggi, cuyo parentesco une la rama patricia y rica —Enrique Ossorio, el ex-Senador— con la rama italiana y pobre, de inmigración reciente —Maggi y Renzi—). Pero cada uno de los antecesores juega el rol de padre simbólico para el respectivo sucesor. Lo curioso es que este padre simbólico, fundador, para el sucesor, de una legitimidad en el campo de la escritura, sea, para el derecho común, un traidor o un criminal. La legitimidad de esta estirpe de escritores (o pensadores, o imaginadores, o

narradores) ocurre al margen del derecho común porque la ley, al ser pensada en el campo de la escritura, de la marginalidad y del diferimiento, adquiere una virtud subversiva, liberadora. El escritor, al asumir su antecesor y el legado que éste le transmite, no legitima el derecho común o institucional, basado en la injusticia. La criminalidad del antecesor, su condena según el derecho común, lo aísla, y le permite fundar un derecho propio. El escritor, como ya señalé, es tan criminal, o más, que el común de los hombres. No se separa del resto (y de la órbita —injusta— del derecho común) por su moral superior, sino por el carácter marginal, exiliado, de su práctica. Cada antecesor opera como padre simbólico del respectivo sucesor, no debido a una cualidad intrínseca sino precisamente porque ha dejado un escrito, porque ha abierto un campo, que es el legado que se hereda. Es padre simbólico debido a su producción simbólica en el campo diferido de la escritura. De antecesor en sucesor, lo que cuenta no son los individuos en cuanto tales, sino la tradición que han ayudado a constituir. Esa tradición de textos es la verdadera historia, en tanto esa historia resulta, para cada uno de los escritores, un modo de acceso al origen.

¿Qué pasa en la novela con las mujeres? ¿Cómo se constituye su legitimidad, su posibilidad de acceso a la escritura? En la novela, la aparición de éstas es sólo esporádica. Hay tres personajes femeninos que escriben. En la primera parte se trata de la autora supuesta de una de las cartas del porvenir que escribe Enrique Ossorio, la retardada y demente Angélica Inés (cuyo nombre recuerda el del personaje con similares características en las novelas de Onetti), y de una adolescente rica, educada e inteligente que estudia psicoanálisis. En la segunda parte, de una mujer muy fea que escribe historias que envía al periódico de Concordia donde trabaja Marconi, uno de los interlocutores de Renzi. En los tres casos, las mujeres buscan legitimidad, aprobación por parte de un destinatario masculino de sus escritos. Angélica Inés dirige su carta a un Intendente o Ministro que supuestamente ha sido su compañero de escuela en la niñez. Aunque ignorante, esta mujer es visionaria; las escenas o hechos que contempla se proyectan a través de una especie de Aleph:

Sucede lo siguiente, señor Intendente: me han hecho una incisión y me colocaron un aparato trasmisor disimulado en las arborescencias del corazón: Mientras dormía me pusieron el aparatito ese, chiquitito así, para poder transmitir. Es una cápsula de vidrio, igual que un Dije, todo de cristal, y allí se reflejan las imágenes. Yo lo veo todo por ese aparatito que me han puesto; como una pantallita de TV [...]. Si yo digo las imágenes que pasan por el Dije nadie me cree (pp. 98-99).

El delirio de esta mujer, como el de Carlos Argentino Daneri en el cuento de Borges, no resulta legitimado (no consta respuesta del Intendente). La segunda carta corresponde a una muchacha que tiene vocación intelectual y que pregunta angustiadamente a su hermano (que acaba de recibir un premio como estudiante de física en Oxford) si él cree que ella tiene cualidades para el estudio. La respuesta tampoco consta en el texto. En el tercer caso, la mujer que escribe excelentes historias que envía a Marconi pidiéndole su opinión resulta desautorizada por éste, quien, aunque reconoce para su fuero interno el valor de lo que la mujer escribe, le dice precisamente lo contrario, movido por celos profesionales. Las mujeres, en conjunto, resultan desautorizadas por los hombres en quienes buscan legitimarse. Si los escritores hombres (Ossorio, etc.) son marginales o exiliados, las mujeres lo son doblemente. Los hombres constituyen una estirpe, mientras que las mujeres pretenden infructuosamente integrarse a las estirpes masculinas. La legitimidad femenina es doblemente problemática, su estatuto doblemente marginal.

Debido a esta situación, las mujeres ayudan a poner en claro el problema de la legitimidad. El padre simbólico no sería, en último término, sino un padre desaparecido, muerto, y por eso mismo evocado. Es verdad que, en el caso de Renzi, su padre simbólico, Maggi, le escribe cartas, lo cual parece configurar un contrato entre los dos, un acuerdo de partes. Sin embargo, ¿qué ocurre con Ossorio, el fundador de la dinastía? El no tiene a nadie que lo legitime, salvo... el porvenir. Por eso escribe sus cartas del porvenir, a un destinatario no sólo ausente, sino inexistente en el momento de la escritura, ya que se trata de un lector futuro, que aún no ha nacido, y que, sin embargo, tiene nombre en el libro: se llama Arocena. Este es el destinatario hipotético de las cartas de Ossorio. Se trata de un lector cuyos procedimientos de lectura buscan agotar el mensaje del texto: o censor que busca detectar mensajes ocultos, o cabalista, Arocena lleva a cabo laboriosos procesos de conversión crítica de las cartas que tiene en sus manos. Es un lector tan intenso que delira, a quien el texto hace delirar. De modo que Ossorio no busca otra legitimidad que la de sus lectores, y el padre simbólico no es, en último término, sino un confidente lejano e hipotético o virtual, aún inexistente en el momento de escritura.

La primera parte de la novela, como dije, abre el terreno de la escritura, o de las fantasías históricas. La segunda parte, el diálogo sobre literatura. Es un epílogo posliterario, como he indicado, porque ya no estamos en el terreno de las fantasías históricas, sino en el campo de la opinión. Lo menos interesante de un hombre son sus opiniones, ha escrito Borges. Renzi, en su exaltada charla de café, exila a Borges del

siglo veinte y pretende convertirlo en un escritor del diecinueve. Su argumento principal consiste en decir que Borges meramente cierra lo que los escritores del diecinueve ya habían hecho, trátese, por un lado, de los autores de la gauchesca (y del *Martín Fierro* en particular), en cuentos como «Hombre de la esquina rosada» o «El fin», trátese de escritores de cultura o bien de erudición europea, como Paul Groussac, en el cuento «Pierre Ménard, autor del Quijote». Ahora bien, un poco más tarde, y sin duda olvidando ese confinamiento decimonónico, Renzi asegura que Borges se ocupó de su contemporáneo Roberto Arlt en otro cuento, «El indigno». Si Arlt resulta para Renzi el exponente máximo de la literatura del siglo veinte en Argentina, ¿cómo se explica que el decimonónico Borges «cierre» también esta otra tradición, la literatura argentina del siglo veinte, al elaborar un cuento a partir de *El juguete rabioso*, de Arlt, como pretende Renzi?

Pero más allá de esta cuestión, no me parece legítimo el acercamiento entre la delación que ocurre en «El indigno» y aquella de *El juguete rabioso* sino para marcar una diferencia notable. En «El indigno», la trama provee un motivo claro para la delación. El delatado había humillado al delator, no atacándolo, sino, paradójicamente, defendiendo a la madre y a la tía del delator contra quienes las habían vejado. El delator no se había atrevido a defenderlas por cobardía, y cuando el delatado sale a defenderlas queda en claro la omisión humillante de aquél. La delación ocurre, pues, como un acto de venganza, y la vuelta de tuerca o sorpresa de la situación es que esa venganza es tomada por el delator contra el defensor de su madre y su tía. Pero el motivo en sí es concreto e indudable. En el caso de *El juguete rabioso*, en cambio, lo desconcertante es que no hay un motivo claro para la delación. En su prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges condena la novela dostoevskiana precisamente a causa de la desmotivación que advierte en ella:

Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden.

La denuncia del caos motivacional de la novela dostoevskiana constituye, por parte de Borges, un ataque a Roberto Arlt, representante de esa corriente en Argentina. En *Crimen y castigo*, en las novelas de Arlt o de Jean Genet, o de Onetti, entre otros, el protagonista —héroe o si se quiere antihéroe— marca su rompimiento con la ley, con el pacto social, mediante un acto gratuito. No se trata en rigor de una falta de

motivo para su acto, sino que el motivo se vuelve genérico: marcar un rompimiento con la ley como pacto social.

Tomar en cuenta la desmotivación —o motivación gratuita, o genérica— de los personajes en la corriente narrativa representada por Arlt en la Argentina no me parece una cuestión secundaria con respecto a la novela de Piglia que discuto. A esta variedad corresponden los personajes marginales de *Respiración artificial*. El rompimiento borra la distinción entre el héroe y el villano: los personajes (me refiero a Renzi, Maggi, el ex-Senador, Ossorio) establecen un pacto de filiación desplazado con respecto al derecho común. El pacto no ocurre en el ámbito del derecho común, sino que tiene lugar en relación a la escritura. Su crimen o traición (con respecto al derecho común) expone su condición de héroes villanos, que es la condición de todos los hombres en quienes un deseo de «enriquecimiento», un deseo *tout court*, es suficientemente intenso como para impedir la aceptación sumisa de la ley. Pero, como héroes-escritores, establecen una legalidad marginal, un pacto de escritura, una estirpe. Para ellos, escribir es ocasión de una toma de distancia con respecto a su propio deseo, ocasión de un desprendimiento catártico con respecto a los términos de una historia recapitulados o establecidos en el escenario de una narración. El acto de narrar construye la historia narrada, pero también la suspende sin suprimirla. Evoca a través de ella el origen innombrable de un deseo.