LA MÁSCARA Y LOS HÉROES EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*

POR

TERESA ORECCHIA HAVAS
Université de Caen

LECTURAS

Entre los libros publicados por Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980) es sin duda el que ha recibido a lo largo de veinte años el cortejo de elogios más abundante y la exégesis más variada. Una consecuente primera línea de lecturas lo comentó como una de las ficciones que se referían al período de la dictadura militar, lectura alegórica por demás sugerida por el texto mismo y por sus contextos de producción. Esta amplia tradición hermenéutica comienza a tomar forma ya desde los primeros artículos aparecidos sobre la novela, dentro de un marco crítico que intentaba precisamente examinar las representaciones del Proceso en la literatura argentina. Se trata de lecturas que expresaron mejor que toda otra el particular horizonte de expectativas que correspondía al texto, y que estaban sustentadas en la idea de que los juicios sobre la historia pasada que se registran en la ficción son significativos también con respecto al presente.¹ La segunda tradición crítica se constituyó en el marco de la preocupación universitaria por problemas teóricos y lingüísticos, y en resonancia con una propuesta del mismo Piglia acerca de la oposición entre el relato literario y los relatos emitidos desde el Estado.² Así se dedicó a estudiar el polimorfismo del discurso narrativo,³ considerando que su principal objetivo es ideológico

¹ La reseña fundadora de Szabón abre el camino de estas lecturas, de las que forman parte, entre otras, Balderston y Halperín Donghi. Una opinión de conjunto interesante y polémica es la de David Viñas, en diálogo con Roland Spiller. El entrevistador lo interroga sobre la presencia de la dictadura militar en la literatura, y menciona varios autores que habrían tratado el tema, entre los cuales está Piglia. Viñas responde: "Fíjate [que] lo que hace Ricardo es una mezcla de elementos donde por ahí aparecen Kafka y no sé quién en Corrientes: un cierto juego de desplazamiento. Yo creo que esta onda antirrealista va a ser superada [...] [Se precisa] una reflexión más arriesgada, no sé si más peligrosa, pero más arriesgada (sic) sí. Faltan todavía aquí novelas como *El tambor de hojalata* de Grass [...]. Eso va a aparecer en un momento dado, tiene que aparecer, pero no sé cuánto tiempo pasará. Fue una circunstancia histórica muy dura, muy compleja" (316-7).

² Véase su "Ficción...", y las menciones al tema en las entrevistas de los años ochenta (*passim*).

³ *Respiración artificial* llamó tempranamente la atención de los filólogos, y durante un tiempo proporcionó una suerte de texto ideal destinado a la demostración de ciertas hipótesis descriptivas sobre el discurso que se estaban estudiando en los primeros años ochenta, en especial las que exploraban el texto literario como un caso de habla citada. La novela proporcionaba cantidad de ejemplos pertinentes para ilustrar las tipologías discursivas. Véanse Reyes y Reis de Rivarola.

y oponiendo el dialogismo propio a la literatura al discurso monológico del poder autoritario. El conjunto de estas hipótesis iba entonces de la valorización de la búsqueda formal a la cual se entrega el texto a la recuperación del referente político. A manera de síntesis, es interesante notar que los responsables de la *Conversación en Princeton*, que en 1998 intentan una revisión completa, si no exhaustiva, del corpus de Piglia, no emiten hipótesis alguna sobre *Respiración artificial*, ni interrogan tampoco al autor sobre la novela, como si en lo que la concierne las vías del comentario ya hubieran sido completamente agotadas. Por otra parte, en estos últimos años algunos trabajos han vuelto al problema del referente histórico (Demaría) al mismo tiempo que comienzan a aparecer interpretaciones globales de la obra concebidas a partir de nuevos parámetros (Canaparo; Berg).

Esa abundante recepción crítica que mencionamos es sin embargo doblemente pertinente como marco general de nuestra reflexión sobre el sujeto de la escritura y sobre el estatuto del héroe –el personaje tomado a la historia– dentro del relato. En este caso se trata de explorar cómo la novela propone un sujeto de la escritura móvil, articulado en torno a la confusión de identidades o incluso al anonimato del sujeto enunciante, a manera de contrapartida de la dificultad para erigir la supremacía de un yo sostenido por una confianza inalterada en el lenguaje, en un momento en que el lenguaje mismo está cuestionado como totalidad. Ese sujeto se constituye entonces a partir de una serie de voces que declinan biografías imaginarias siempre fragmentarias (los Ossorio, Maggi, Renzi, Tardewski, etc.), figuras posibles/imposibles de un yo incierto, algunas de las cuales se insertan en la trama de la historia.

BIOGRAFÍAS

Si volvemos ahora la mirada a la trayectoria personal de Piglia, es necesario concluir que la novela corresponde a una época de repliegue político personal que es ya anterior al golpe militar de 1976, al menos en lo que se refiere a la confianza del intelectual de izquierda en la fuerza militante de las ideas. El período de ilusiones revolucionarias se cierra quizás con el viaje a la China de Mao en 1973, que representaría la última esperanza de una coincidencia entre la utopía revolucionaria y la realidad del socialismo. En todo caso, Piglia siempre guardó silencio –excepto en lo que concierne a la publicación de algunos escritos doctrinarios sobre el maoísmo en la revista *Los Libros*– sobre esta experiencia. Sea cual fuera la revisión ideológica a la que pudiera haber dado lugar, lo cierto es que la historia ensangrentada de los breves años peronistas posteriores al '73 y el golpe de Estado arrasaron después desde la Argentina misma con las esperanzas de un proceso político no solo revolucionario sino democrático y progresista. La fascinación del fracaso que el libro exhibe no deriva entonces de una súbita posición nihilista, sino más bien de lo que su autor llama *derrota*, que según él debe entenderse en términos generacionales (Orecchia Havas 118). *Respiración artificial* es el lugar en que Ricardo Piglia se despidió definitivamente de una forma de pensar la historia abriendo la reflexión a posiciones conjeturales y a relecturas de la significación del pasado; por eso, a pesar de la dispersión de sentidos, y si bien se trata de un texto solo “enrobé” (el término es de Nicolás Rosa) de política, ese texto está abierto a las virtualidades y a las contradicciones

de los hechos, a las preguntas planteadas desde la experiencia histórica, a la discusión sobre el destino de los ideales, al mismo tiempo que no aspira a dar ninguna respuesta decisiva a todos esos interrogantes. Por otra parte, la historia argentina, fuente de constante decepción, es desde esta perspectiva un cementerio de vidas rotas o quebradas, un vivero de traiciones y también una suma de materia áurea para la literatura –como ya lo probaba uno de los cuentos más perfectos de este autor, “Las actas del juicio” (1964). Piglia ya no volverá ni a la melancolía del ideal ni a su parodia después de esta novela. El ex aprendiz de historiador, el crítico, el futuro escritor se habrá transformado en novelista, al precio de un duelo cumplido sobre su tiempo y sobre su pasado.

MATRICES

En lo que hace a los imaginarios de la ficción hay que vincular en primer término *Respiración artificial* a un relato que la precede y que enuncia la figura de la muerte del padre ligándola al origen de la escritura. El episodio se encuentra en la narración titulada “El fin del viaje” (1975),⁵ donde se cuenta el viaje del personaje Emilio Renzi (se trata del segundo nombre y segundo apellido auténticos de Ricardo Piglia) a Mar del Plata (ciudad-referente connotado igualmente por lo autobiográfico) a causa del intento de suicidio de su padre. En el relato se asocian estrechamente las anotaciones que el personaje principal hace en su diario, el duelo, y el hallazgo casi simultáneo del objeto sustitutivo, la mujer de paso. La escritura tiene aquí un origen que puede fecharse a partir de la muerte del padre, personaje que se confunde tempranamente con un recuerdo intermitente, una imagen hecha de desorientación y de disimulo. Ese padre agonizante que no se logra salvar a pesar del recurso de la *respiración artificial* es una cicatriz en la memoria del hijo, un juez afantasmado cuya mirada acusadora Renzi tratará de evitar deseando dormirse como un niño y apelando a la escritura. El relato instala así un cadáver al comienzo de la travesía del escritor, el cuerpo de un suicida cuyo gesto potencia por sí mismo la idea de la muerte, cuestión que el texto subraya al señalar la dispersión de las huellas del padre, la última carta que Renzi rompe y echa al viento. El hijo quedará entonces en suspenso entre los *restos* del padre y la muerte misma, con una suerte de lucidez de sonámbulo de la cual da cuenta una frase reiterada: “He comenzado a escribir sobre él en pasado, como si ya hubiera muerto” (165).⁶ A partir de allí la función paterna, impregnada de muerte, será para él –tanto como para aquellos que dedican su vida a la búsqueda del sentido de la Historia y del Ideal en *Respiración artificial*– a la vez un estado inaccesible y un estado ya asumido

⁵ En *Nombre falso*. Citaremos por la antología titulada *Cuentos morales*.

⁶ Sobre este punto, véase Kristeva: “La ocupación del yo por el padre muerto hace del escritor –ese exiliado– un padre a su pesar, un padre contra toda reserva, un padre falso que no quiere serlo, pero que no deja de persuadirse de ello, con la elegancia tensa de un duelo permanente [...]. Junto a una mujer gracias a la cual sobrevive en el exilio de la muerte del padre, no se dejará perturbar por la aventura que le concierne a ella, sino que, fortalecido por haber asumido la muerte, la alejará pronto, para entregarse a sus propios ‘descensos lentos hacia las largas submersiones’, que precisamente lo llevan a trazar un nuevo sentido: escribir un relato. Postura de hijo de su padre que lo preserva para siempre de todo intento incestuoso, es decir, ‘poético’” (140-1, traducción mía).

o incorporado: el padre habrá “desaparecido”, y la escritura del hijo planteará precisamente esa condición negativa de la ausencia paterna como su propio lugar de origen.⁷

El nombre del padre, igualmente ligado al pasado y a la muerte, adquirirá entonces la categoría de un designador que pertenece *por naturaleza* a otro medio que el de lo escrito. En el terreno de la escritura, el lugar del padre solo podrá ser ocupado con un nuevo nombre, un *nombre* (en alguna medida) *falso*, como pueden serlo el del conspirador, el del bastardo, el del militante clandestino, el del espía, el de la mujer. O bien con el nombre de la madre (Renzi) atribuido a un personaje como un señuelo autobiográfico sembrado por el autor. En todo caso, ese sujeto cuya constitución implica la asunción de la muerte del padre llevará las máscaras de diversos personajes, y explícitamente, parecerá dejar de lado la función paterna de la cadena genealógica tanto en la línea ascendente como descendente, sustituyéndola por una función vicaria. En ese sentido, *Respiración artificial* plantea una búsqueda de lugares que se recortan no en el centro sino en los márgenes de lo patrilíneo y recrea lazos de substitución en el circuito de la filiación (de tío a sobrino: Maggi/Renzi), así como una serie de parentescos sesgados genealógicos y simbólicos. Los héroes (Ossorio), los políticos (Luciano Ossorio) y los intelectuales (Maggi, Tardewski, Renzi) quedan sin descendencia directa. En el libreto de ópera (1995) escrito sobre la segunda novela, *La ciudad ausente* (1992), Junior, progenitura indecisa de un padre ausente, vuelve hacia un tiempo mítico materno y penetra en la máquina cantora, que lo absorbe. En “El fin del viaje”, enfrentado a la agonía de su padre, Emilio Renzi escribe:

Llueve a ratos, son las dos de la mañana. He comenzado a escribir sobre él en pasado, como si ya hubiera muerto [...] Tres meses alcanzan para disolver a un hombre. Desde la última vez que lo vi, qué ha quedado de él? Un fantasma que trata, siempre, de mantener la dignidad. Lo más siniestro es el sonido vidrioso de la respiración: se le pueden sentir los pulmones perforados. [...] Quisiera dormir seis meses, invernar en un sopor narcótico: despertar con la memoria limpia de toda acusación, libre para siempre de los ojos de los criminales, de los asesinados. (165)

De este lado de la frontera con la muerte queda también presente en el texto de la novela y en algún otro que la precede (“Homenaje a Roberto Arlt”, 1975), una figura de escritor en busca de sus padres de adopción –sus modelos, sus hermanos enemigos, sus competidores, sus cómplices: Macedonio, Borges, Arlt, Onetti, Faulkner, Scott Fitzgerald

⁷ Derrida escribe sobre la relación entre la muerte del padre, la filiación y el nombre en relación con el pensamiento de Nietzsche y su formulación simbólica en *Ecce Homo (Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre)*. Glosa así el texto de Nietzsche: “En cuanto a mí, estoy entre ambos [padre y madre, principio de muerte y principio de vida, lo alto y lo bajo, etc.]; [...] y en este lugar mi verdad, mi doble verdad, tiene que ver con ambos. [...] En tanto soy mi padre, estoy muerto, soy el muerto y soy la muerte. En tanto soy mi madre, soy la vida que persevera, el que está en vida, la viviente. Soy mi padre, mi madre y yo, [...] mi hijo y yo, la muerte y la vida, el muerto y la que vive, etc.” Y luego comenta: “Los enunciados que acabo de leer o de traducir no pertenecen al género de la autobiografía en sentido estricto. Por cierto, no es falso decir que Nietzsche habla de su padre y de su madre ‘reales’, según se dice, pero habla ‘in Rätsel-form’: simbólicamente, de manera enigmática, en otros términos, bajo la forma de una leyenda proverbial y de un relato pleno de enseñanza” (61-3, traducción mía).

y algunos otros—, búsqueda de un modelo que cobra a veces una dimensión semi-paródica, semi-alegórica, como lo atestigua el vínculo Renzi-Maggi. *Respiración artificial* inaugura entonces la novelística de Piglia con una ficción ordenada ya desde textos anteriores según un imaginario de la desaparición del padre (y de todos los sujetos que se pueden asimilar funcionalmente a este último), y desarrolla en implícita simetría una historia en la que los protagonistas tienen un estatuto ambiguo de vivos que ya casi no lo son o de muertos de presencia obsesiva, afectados por secretos y tramas ocultas, por sentidos esquivos.

MÁRGENES

Algunas transformaciones del paratexto, que se efectúan entre la primera publicación de un fragmento de la novela y su edición definitiva, proporcionan un material interesante sobre este punto. El fragmento al que nos referimos es “La prolijidad de lo real” (1978), pre-texto de *Respiración...* que cubre las primeras secuencias del capítulo I, cuyo tema es el juego de espejos entre ficción y verdad a partir de la doble experiencia de un historiador (Maggi) y de un aprendiz de escritor (Renzi). A manera de epígrafe, se insertan en esa pre-publicación dos líneas de un poema de Borges, “La noche que en el Sur lo velaron”, que aparecen sin nombre de autor. El epígrafe retoma los versos siguientes: “La noche que de la mayor congoja nos libra: la prolijidad de lo real”. En primer lugar, este último sintagma (“la prolijidad ...”) podría interpretarse como parte de una codificación metaliteraria —que su posición al margen del texto subraya—, y ser leído como una referencia a la relación entre literatura y realidad. Es decir como una alusión a la función reproductora que el género narrativo, aunque de manera necesariamente imperfecta o ilusoria, parece tomar a su cargo. Así destinado a una función de comentario textual, el epígrafe remitiría entonces al lector a una crítica a la dependencia mimético-realista propia del género novelístico, y por consiguiente, a una concepción tradicional del relato que la novela no deja de parodiar o de rebatir. Sin embargo, la reposición del contexto poemático original obliga a otras consideraciones, porque la cita procede de una composición que cuenta una velada fúnebre y que evoca el vacío de la ausencia y el enfrentamiento con la muerte física. Su última estrofa dice:

Y el muerto, el increíble?
 Su realidad está bajo las flores diferentes de él
 y su mortal hospitalidad nos dará
 un recuerdo más para el tiempo
 y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
 y brisa oscura sobre la frente que vuelve
 y la noche que de la mayor congoja nos libra:
 la prolijidad de lo real. (89)

Por consiguiente, leída según los sentidos que se desprenden del poema, la cita remite a un referente distinto: el enigma de la muerte, “misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no abar/camos” (88, versos 2-3). El epígrafe cumple entonces una verdadera función alegórica en relación con un texto al que coloca bajo una determinación semántica de doble entrada: por un lado, el sentido literal (la muerte), la tristeza (o “congoja”) del

duelo, la opresión de la realidad; y por otro, el sentido metaliterario, el rechazo de la escritura realista según la tradición borgeana, y con él, la toma de distancia con respecto a una estética en la que se inscribía también la obra pasada del autor Piglia. El primer paratexto ya instala así en la escena narrativa un sujeto enlutado, una voz incierta que expresa los territorios del pesar y del exilio que la habitan. Por esto, habría que comenzar por recolocar *Respiración artificial*, relato que se constituye a partir de una hipótesis abierta por el sujeto sobre su relación con la muerte, y más allá de esta, a partir de la figura del (padre como) muerto, bajo la gravitación de estas dos dominantes.

La semántica del duelo reaparece con mayor nitidez cuando el autor define una nueva estrategia con respecto al paratexto en la novela de 1980. Esa nueva presentación comienza por eliminar los versos del poema de Borges, del que no queda más que el sintagma “La prolijidad de lo real”, mencionado ahora en la ficción como título del libro de Renzi. En cambio, presenta dos inserciones alegóricas sobre la muerte, los muertos, el sentido de la experiencia, y un desplazamiento de la fecha del inicio de la historia, que pasa de abril de 1968 en el pre-texto a abril de 1976, es decir la época del golpe militar, en *Respiración artificial*. La primera de esas inserciones es un epígrafe general con versos de T.S.Eliot, transcritos en página aparte, que dicen: “We had the experience but missed the meaning,/ an approach to the meaning restores the experience”. La segunda es una dedicatoria: “A Elías y a Rubén que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”. Las dos inserciones apelan entonces, aunque cada una de modo diferente, a una lectura cifrada de la historia a partir de advertencias dirigidas al lector sobre una verdad oculta o bien malograda de la experiencia histórica, y a través de la mención de nombres de detentores de esa verdad cuyo anonimato mismo sugiere que podrían ser los de militantes o aun de desaparecidos, o en todo caso, remitir a datos biográficos relativos al autor implícito.⁸ Esta nueva estrategia desplaza la advertencia crítica sobre la literatura –la referencia a las relaciones entre literatura y realidad, y al realismo–, dejándola confinada al espacio del libro fracasado de Renzi y a otros comentarios dentro de la ficción, e intenta suscitar una lectura alusiva, situando a la novela más directamente en relación con la circunstancia política, intención a la que suscribe también el cambio de fechas mencionado. Por otra parte, la cita de Eliot remite, aún más secretamente, a una tradición intelectual y a una ilustre figura de desaparecido, Rodolfo Walsh. Rita de Grandis ha mostrado que tanto Piglia como Walsh (en *Operación Masacre*) citan a Eliot porque comparten con él la preocupación por una resemantización continua del pasado y de la búsqueda de su presencia en el presente.

Otro elemento se agrega sin embargo entre epígrafe y dedicatoria, una tercera inscripción, que la novela se encarga más tarde de atribuir a Frans Hals (47). Se trata de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”. La frase sirve de título a la primera parte y coloca toda la investigación biográfica de la primera mitad del libro bajo el signo del exilio y de la muerte, por cuanto el sujeto (anónimo) que se instala así en las lindes del relato se

⁸ Además de alguna mención esporádica de Piglia a la identidad de “Elías” y “Rubén”, se puede citar el reciente testimonio de Beatriz Sarlo: “Elías Semán, Rubén Kristkauský y Abraham Hochman, los dirigentes de Vanguardia Comunista que habían puesto la plata inicial, fueron secuestrados y asesinados seis meses después de la aparición del primer número [de *Punto de Vista*, de cuyo Consejo de Redacción formaba parte Ricardo Piglia en ese momento]” (Arenas).

enuncia atormentado, transido, cruzado por la experiencia de un duelo. Bajo la máscara sombría, todas las metamorfosis, todas las discontinuidades, todas las ficciones son posibles. Más allá del secreto y de los enigmas, ese sujeto que no es ni el narrador impersonal, ni uno en especial de los narradores personales, ni el autor implícito, sino una voz interna/externa al texto, que está como suspendida sobre la escena narrativa, aparece como una suerte de hipóstasis de un yo en nombre del cual el texto se dice (se dirá). Ese sujeto-voz enmascarado formula una hipótesis sobre sí mismo, y al hacerlo, evoca precisamente la condición mítica de existencia de la narración: el muerto es el origen y bajo su máscara el sujeto es a su vez (como) un muerto: “Si yo mismo fuera el invierno sombrío [si yo estuviera muerto, fuera (como) el muerto, la muerte, la máscara de la muerte]”. En este punto convergen el imaginario histórico (contextual) sobre los desaparecidos de la Argentina de 1976-79 y sobre los dramas de la historia del país, y el mito de origen de la creación literaria que hace del (padre) muerto el lugar donde nace imaginariamente la escritura. Entre la representación fragmentaria y alegórica del reino de la muerte instaurado por el poder militar, la evocación de los sujetos trágicos de la historia argentina y la figura del cadáver como representante del origen oculto de la escritura se establece un contrato secreto, una pasarela de enigma a enigma, de fundación a fundación. El yo sujeto habla aquí desde una posición semejante a la de un héroe antiguo en el momento de su *catábasis*, o de un personaje de tragedia en el instante de la más aguda conciencia de su suerte. El texto que sigue será el espacio de elaboración de ese duelo imaginario, espacio recorrido por ciertas sombras ya consagradas por la literatura o por la historia, o bien por otras anónimas, parcial o enteramente ficticias, sujetos suicidas como Ossorio, desaparecidos, muertos en vida como Luciano Ossorio, fugitivos y sobrevivientes, como Maggi y como Tardewski, exiliados como Renzi –que lo es ya antes de la desaparición de Maggi, a causa de su condición de escritor, y lo será aun más perentoriamente después, en tanto heredero de la escritura del (o de los) desaparecido(s) Maggi/ Ossorio–, sujetos enlutados, como el autor implícito “Piglia”, que se constituirá desde la dedicatoria como el deudor de dos desaparecidos, Elías y Rubén. Todo el universo textual quedará asociado a un mundo de fantasmas, del cual forman evidentemente parte los lectores implícitos. Así se conforma la voz múltiple de ese sujeto de la escritura que remite a la vez a la experiencia ficcionalizada del escritor, a las voces ficticias que toman el relato a su cargo, y a los personajes; su figura central es la máscara de un héroe que habla a sus muertos desde la muerte. Por debajo de los rumores confusos de la conversación de los hombres, héroes de la historia o personajes de literatura, corre sin descanso, casi imperceptible, un diálogo de sombras.

Las modificaciones a la primera publicación fragmentaria y la presentación de un nuevo paratexto acumulan entonces los indicios que abren paso a una lectura alegórica y hacen emerger claramente la identificación de un sujeto a la muerte y a lo muerto, a través del empleo del pronombre de primera persona. Ese lugar enlutado que el sujeto hace suyo es también el tema del poema de Borges y la contrapartida de “la prolijidad de lo real”. En la perspectiva biográfico-autorial, la elaboración de la pérdida que *Respiración artificial* debe cumplir en su calidad de primera novela incluye los libros precedentes, el duelo del maestro Borges, el de la juventud del artista. La voz del yo de la primera página se puede asimilar en ese sentido también a la de un convidado de piedra que se tendiera a sí mismo

un espejo en el esfuerzo verdaderamente superyoico de tomar conciencia de su propia muerte y de llevar a cabo su propio duelo en medio de un paisaje devastado, apelando a la literatura. Es la voz de un sujeto en estado imaginario de pérdida, que se muestra en el proceso de verse reflejado, por la gracia de la ficción, en los sujetos *perdedores* que lo multiplican, pero que conserva aún el control sobre su propio discurso como para indicar, “en lenguaje de enigmas”, que su naturaleza es la de una máscara, y su espacio un lugar mítico y fantasmático impregnado de muerte. En este último nace y se legaliza la enunciación.

Una apuesta semántica de primera importancia que concierne a la totalidad del texto corresponde entonces a la relación que este mantiene en el plano simbólico con las figuras de lo muerto y de lo que se ha perdido. Esa isotopía es visible en el discurso novelístico sobre todo a partir de una constante, el armado de biografías ficticias inacabadas, de vidas destinadas al fracaso, a través de las cuales se incorporan a la ficción las relaciones imaginarias con el nombre, el duelo, el exilio, la muerte, la ausencia del padre. Enmarcándose en una lógica de paradojas el texto se construye a la vez como relato de biografías ficticias y de biografías inciertas –o bien, como espejo opaco de lo biográfico–, cuestión declinada a todo lo largo de esas vidas de héroes perdidos en el secreto de la historia, cuyos sentidos son difíciles de descifrar, y de esos artistas de trayectorias incumplidas, abandonados en las orillas de un mundo cercado por una amenaza intangible.

VIDAS FRACASADAS

El origen de *Respiración artificial* es la historia de Ossorio. Empiezo con la idea de escribir la historia de un personaje del siglo XIX, imagino un personaje de la generación de Sarmiento, pero un fracasado. Y empiezo a construir esa trama con la idea de incorporar algunos elementos que vienen de Alberdi, otros elementos que vienen de Enrique Lafuente; se construye esa situación con el exilio en Estados Unidos y cuando tengo una serie, entonces lo primero que pienso es que la novela sea un archivo. Después empiezo a modificar todo eso y pienso: un archivo, una historia, un historiador. Ahí surge Maggi. Inmediatamente después está la idea de que Maggi está amenazado por la represión porque empieza el golpe, y que decide legarle ese texto a Renzi. (Orecchia Havas 111)

Entre las vidas evocadas en el libro, el caso de Ossorio es en efecto prioritario, no solo desde el punto de vista genético, sino porque es el único que corresponde de cerca a uno de los proyectos de escritura, el de una ficción histórica relativa al siglo XIX, recientemente explorado en detalle por algunos trabajos críticos.⁹ Varias figuras pueden relacionarse con la de Ossorio, como lo indica Piglia, pero la más apta para representar el drama de la historia decimonónica de la Argentina sería quizás la de Juan Bautista Alberdi, que termina su vida exiliado, abandonado y pobre, escribiendo absurdos testamentos, perdido en el desvarío.¹⁰ En *Crítica y ficción*, después de haber presentado el retrato del hombre,

⁹ Un ejemplo reciente es Demaría, que rastrea escritos e ideas de Echeverría, Lafuente, Alberdi y Sarmiento en particular en *Respiración artificial*.

¹⁰ El modelo de Alberdi con respecto a la figura de Ossorio ha sido señalado por la crítica temprana de *Respiración artificial*, véase Sazbón 43.

Piglia escribe: “Ese es el final de Alberdi, el mayor intelectual argentino del siglo XIX. Para entender este país tendríamos que poder escuchar los delirios de Alberdi. Sus testamentos son como los sueños muertos de la patria” (63). La experiencia de Alberdi ofrece sin duda un ejemplo canónico del carácter casi irresoluble de los problemas y contradicciones a los que se enfrentaban los más brillantes intelectuales e ideólogos de la generación romántica. Pero este personaje feroz, que interesa al autor en el más alto grado, se encuentra bajo los focos de la historiografía, mientras que el de Lafuente (1815-1850), miembro marginal de la generación del 37, ausente del Panteón argentino (Demaría 95), ofrece un perfil en claroscuro, una trayectoria que contiene espacios de ambivalencia, de cierta marginalidad teñida de aislamiento y de ambigüedad, y opone en consecuencia menos límites a la ficción. El texto lo dice por boca de Maggi:

Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en sentido clásico, una biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*. [...] Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición. (36)

Por otra parte, a las referencias más o menos transparentes al Salón Literario, a Echeverría, y a la presencia asediante de Alberdi y de sus ideas en el texto de *Respiración artificial*, hay que agregar el nombre de Sarmiento. La voz de Alberdi, aun cuando mediatizada por la disseminación de personajes y discursos citados o aludidos, representa el fracaso y la locura que se abaten sobre los mejores, y recuerda al contradictor de Sarmiento, pero el discurso novelístico está también ligado a la admiración por *Facundo*, que encarna la pasión del combate político realizada por la forma de un libro totalizador.¹¹ En sus textos críticos sobre Sarmiento (“Sarmiento’s Vision”; “Sarmiento the Writer”), Piglia coloca en primer plano la discusión sobre la relación entre política y literatura en el siglo XIX. En diferentes ensayos e intervenciones designa, a partir de la figura emblemática de este último, el abandono de la vida pública como condición necesaria al ejercicio de la literatura, y agrega al primer ejemplo –con o sin razón– los nombres de Cambaceres y de Hernández. La literatura argentina, aunque ocupada a menudo en tratar de la vida pública, se escribiría entonces solo desde una posición al margen de la victoria política. Piglia combina así la idea de que la escritura es un arma ideológica, obvia en lo que concierne a *Facundo*, con la convicción de que una forma de retiro o de destierro se impone cuando se llega a ella, retiro físico y moral que se vuelve pronto sinónimo de secreto. Vida y literatura igualmente secretas son tópicos del imaginario del autor. Así se declina una figura de escritor a partir de ciertos conceptos clave, que no difieren fundamentalmente de los que articulan la imagen de los héroes ambiguos: el secreto, el exilio, el fracaso individual y la derrota política, la marginalidad, el cruce de anacronismo y utopía. Podríamos concluir que Piglia lee a Sarmiento desde un lugar que comparte pautas ficcionales con el que origina o determina la posición de escritura de *Respiración artificial*. Por otra parte, *Facundo* comienza por una grandilocuente exhortación dirigida

¹¹ Ver la caracterización de *Facundo* como “máquina polifacética” en “Una trama de relatos”. *Crítica y ficción* 59. Laura Demaría propone un análisis diferente de las relaciones entre Sarmiento, *Facundo*, Alberdi y *Respiración artificial*.

a una sombra, que resuena en los oídos de todos los lectores como una *nekuia*, una invocación al muerto. Luego, en la introducción de su obra sitúa la escritura diez años después de la muerte del personaje histórico, de manera de evocar la extraordinaria supervivencia de Facundo entre los gauchos y a través de su heredero Rosas. También en la primera versión del *incipit* de *Respiración artificial* han pasado diez años, y según el punto de vista de la novela, los héroes están en duelo y en exilio desde siempre. La apelación a Sarmiento –la frase tan citada “ pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (94) –tiene entonces un carácter claramente doble. Está destinada a reconocer un magisterio literario sin dejar de aludir a las paradojas de la escritura (la fascinación de la barbarie). Pero también subraya el retorno de la historia sobre sí misma, presentando a los intelectuales de esos “tiempos sombríos” que signan la época del Proceso como hombres desterrados que sienten sus destinos imaginariamente hermanados a los de la generación del 37.

LOS ROSTROS DE OSSORIO

Existe por otra parte un “cuaderno de notas de lectura” que según Piglia constituiría el *Ur-text* (sic) de *Respiración artificial*. La transcripción que de algunas de esas notas ha hecho Alejandra Alfí confirma que una de las bases genéticas de la novela está constituida por datos que conciernen al período del rosismo y las actividades de algunos intelectuales de la “Joven Argentina”. Según Alfí, Piglia transcribe fragmentos de cartas de Enrique Lafuente, documentos (su artículo no precisa cuáles), referencias bibliográficas. Y sobre todo, estos fragmentos reafirman la proyección de *Facundo*, al que mencionan como modelo ideal de libro que, aunque centrado sobre un personaje histórico, desborda ampliamente el género biográfico. El cuaderno señala: “¿Qué escritura histórica es posible si uno toma como centro a un personaje, pero no quiere escribir una simple biografía? El modelo por supuesto es el *Facundo*”(113). La novela retoma esta nota de modo casi idéntico, a excepción de la referencia a Sarmiento, y la coloca en boca del historiador, Maggi (véase cita en página ***). Aun cuando no parecen estar fechadas –circunstancia que resulta de todos modos de difícil justificación en el caso de un autor tan minucioso–, las notas de ese *Ur-text* muestran sin embargo bastante bien las vacilaciones del escritor tanto en la selección de los modelos históricos –Lafuente, Alberdi, Echeverría– como en la preparación de las estrategias formales. Estas citas permiten verificar sus diferentes declaraciones sobre este punto¹² y consolidan una intuición de lectura: hay en efecto un sincretismo textualizado de modelos (de figuras históricas) detrás de la máscara de Enrique Ossorio. El principal de ellos, Enrique Lafuente, puede a su vez aparecer como un anti-héroe, como el doble de Echeverría, como una conversión de Facundo, como un sustituto fantasmático de Alberdi. La novela misma aporta su comentario irónico sobre esta génesis compleja cuando Tardewski llama a Ossorio “héroe confuso” (235). Paralelamente, dos rasgos constantes del héroe de ficción en Piglia se afirman por sobre las líneas que diferencian a los hombres eminentes de la serie, estableciendo un vínculo

¹² Ya en su entrevista con Marina Kaplan en 1987, Piglia señalaba que en su novela había condensado elementos de la vida de Enrique Lafuente y otros tomados de Alberdi, y añadía que no creía en “a symmetrical relationship between Rosas’ times and the years of the military” (68).

con la temática de los cuentos: Ossorio es una figura marcada por el fracaso y por la marginalidad así como por la traición. Aunque en esto se pueden encontrar huellas del modelo de Alberdi, y sobre todo del de Lafuente –quien habiendo sido escribiente de Rosas había tenido acceso al secreto de su correspondencia y había copiado documentos que transmitía a los proscritos de Montevideo– es indudable que la traición es en sí uno de los temas habituales de la obra narrativa en su conjunto. Así está tratada por ejemplo como dato fundamental en el cuento “Las actas del juicio” –cuya acción se sitúa igualmente en el contexto heroico del siglo XIX– relato en donde, como en *Respiración artificial*, la figura del traidor aparece como la de un cómplice de la historia.

Algunas otras anotaciones del cuaderno son interesantes para nuestro propósito. Es probable que la cuestión del complot, tópico habitual del pensamiento del autor complementario del anterior, haya estado en el inicio del proyecto, tanto como la de la constitución de una vida-archivo de datos acerca de un personaje olvidado del siglo XIX. Así se menciona por ejemplo la conspiración de Maza, en la que participó Enrique Lafuente, y la obra de Groussac sobre ese tema, *La divisa punzó*. El lazo entre el antihéroe carismático y el complot es explícito, puesto que las notas comportan una hipótesis de trabajo en torno a la narrativización de la conjura en forma de novela epistolar. El instrumento del complot es el archivista (Lafuente), y el blanco es el archivo epistolar de Rosas; las intrigas se refieren en otras cartas que intercambian los conjurados; la novela del complot hubiera debido construirse a partir de todos esos datos y presentarse como un corpus integral de misivas. Ese esquema de intenciones subraya la distancia recorrida en el proceso de creación desde estas notas hasta la novela final, pero vuelve también más pertinente la pregunta sobre la extraña ausencia de fechas con que parecen presentarse estos materiales. Por otra parte, revela la primacía y la persistencia del proyecto de relato epistolar, modelo que será luego diseminado en el texto definitivo, mientras que el libro utópico –la novela epistolar– se atribuirá a Enrique Ossorio, en reemplazo de la *Enciclopedia Americana*, proyecto histórico de Enrique Lafuente que hubiera debido tomar forma, también él, a partir de una vasta correspondencia. En fin, el cuaderno incluye ya la figura de un historiador, Maggi, en el momento de descubrir al personaje de Lafuente a través de su libro *Memorias del edecán de Rosas*, cuya reseña está escribiendo. De manera que desde el principio Maggi está destinado a realizar una investigación sobre un personaje a la vez histórico y fantasmático.

Las últimas referencias útiles que proporciona ese *Ur-text* de *Respiración artificial* en relación con la novela constituyen la prueba del abandono casi total de todo proyecto unitario y de todo plan demasiado estricto, de la dispersión con respecto a una línea temática dominante, a una intriga única, a una forma privilegiada por sobre otras, o a un personaje de un solo registro, en favor de un discurso narrativo discontinuo y atomizado.¹³ En cambio el cuaderno no permite ir más lejos en lo que concierne a los detalles del proceso de atesoramiento de notas sobre Lafuente ni a la gestación del personaje de Maggi (probablemente más reciente). La sombra de *Facundo* se cierne por cierto sobre el espacio de *Respiración artificial*, pero es lícito pensar que su horizonte es más el de la escritura que el de la historia. Precisamente, la única nota del cuaderno de Piglia que Alí menciona

¹³ Ese discurso fue analizado como tal ya en 1987 por Gallo.

con su fecha es la última, que dataría de 1980 (año de publicación de la novela) y haría referencia a Sarmiento. Se puede conjeturar que este último es el nombre que habría acabado por ocupar simbólicamente, en la etapa final de redacción de *Respiración artificial*, el espacio de los héroes, y por encarnar por sí solo todo el siglo XIX, y con él la nación y la enciclopedia de vicios y virtudes americanas.

MÁS SOBRE OSSORIO

La cuestión de Ossorio concierne por fin al problema de la relación entre historia y literatura dentro de la escritura de Piglia. Si los materiales historiográficos con que ha sido articulado el personaje son múltiples, y van desde los documentos auténticos y los textos de archivo, hasta datos perfectamente ficticios, también se refieren a él ciertos préstamos literarios que se desprenden del marco de la vasta red intertextual en medio de la que se sitúa *Respiración artificial*. La cita literaria, explícita o velada, remite en general en la novela a las referencias mayores del autor: Faulkner y Onetti en primer lugar, pero también Gide, Melville, Scott Fitzgerald, Borges, Arlt, Macedonio Fernández. Cuando afectan a Ossorio, las citas recolocan ostensiblemente la ficción en el centro de las acciones del personaje, convirtiéndolo en un héroe de papel (así por ejemplo, la propietaria del burdel al cual acude Ossorio se llama Miss Rebba, como uno de los personajes de *Santuario*; el nombre mismo de Ossorio es el de un personaje de Onetti perteneciente a *Para esta noche*), pero también indican que el discurso biográfico es por definición incompleto y fragmentario. La literatura pervierte el verosímil histórico, y al acentuar la potencia del estereotipo (el “héroe” solitario en su exilio norteamericano entregado al delirio, sometido por la pobreza y la soledad, frecuentando mujeres de vida ligera –Lisette Gazel– que evocan a la vez la figura de la pitonisa y la de la esclava) muestra que la historicidad del personaje es permeable y que es el fruto de una decisión de lectura.

De la misma manera, ciertos rasgos distintivos de la trayectoria de Ossorio –Lafuente parecen poner de relieve el valor novelesco de esas vidas públicas que se desarrollaban en medio de las conmociones y las contradicciones propias del período romántico. Ossorio, el intelectual espía y traidor, es un compendio de las vidas heroicas de la época: habiendo fracasado en política, toma el camino del exilio, vive una vida de degradación y de miseria, se vuelve buscador de oro, se suicida. Una parte de esos hechos coincide con lo que se sabe sobre su modelo, Enrique Lafuente. Otra, con la vida de otros personajes notorios del siglo XIX, entre los que no faltan ni los aventureros ni los buscadores de oro (como lo fue por ejemplo Santiago Arcos, a quien está dedicada *Una excursión a los indios ranqueles*). El gusto y la práctica de la aventura combinados con una cierta idea de destino, y el exilio en los Estados Unidos, asilo de los sueños políticos de algunos latinoamericanos ilustres, gobiernan la imagen mítica de los varones de ese siglo. Dividido entre el aventurero y el agente doble ocasionalmente lúcido o cínico, pero siempre patriota –rasgo que por otra parte retoma términos de Lafuente sobre sí mismo (Demaría 114, n. 23)–, el perfil que la novela forja a Ossorio da prueba de una forma de lectura literaria de la historia con la que Piglia no ha evitado identificarse. La historia está compuesta de relatos y algunos de ellos son evidentemente más seductores que otros. Al dar preferencia a Enrique Lafuente sobre

Echeverría, Alberdi o Sarmiento para constituir la trama de su Enrique Ossorio, Piglia elige una vida en la historia que está notoriamente cerca de una serie de ideas recurrentes –temas, mitos personales– que cruzan su literatura: la trama del complot y de lo inevitable de la traición, pero también la visión ambivalente del fracaso, el secreto de la aventura política y de los lazos inextricables que esta anuda con la aventura a secas, el atractivo de lo marginal, las lagunas en la historia de una vida pública que permiten liberar a propósito de un hombre un juego de conjeturas y de hipótesis mayormente inverificables. De modo consecuente con sus presupuestos estéticos, Piglia elige a Lafuente porque su vida es lo suficientemente misteriosa y está sin embargo lo suficientemente documentada, y porque se deja leer como si fuera pura ficción.

La estrategia de *Respiración artificial* en relación al compromiso con la historia que el personaje de Ossorio parece representar no consiste entonces en situar masivamente el relato en el plano del pasado ni aún en el del archivo, sino en elaborar un objeto híbrido, abierto tanto a las incursiones eruditas de la historiografía como a las lecturas ficcionales. Sin dejar de requerir una exégesis eventual de documentos, fuentes o ideas de época inventariadas en el texto, la narración se entrega a un modelo multiforme, y en él, la persistencia de motivos ficcionales que caracterizan al héroe ausente Ossorio obra a favor de una lectura del imaginario literario. Lejos de la empresa intelectual destinada a establecer una verdad, la novela elabora un discurso de la confusión y de la duda, así como un oscuro contrapunto de versiones amplificado por citas eventualmente verificables. El siglo xx parece entonces entrar en la historia –y en la novela– precisamente para liquidar cierta síntesis imaginaria y anunciar la caducidad de las ideologías sociales positivas modeladas por el siglo precedente, según las cuales la identidad de un grupo, de una cultura, de una época estarían en las manos de una serie de personalidades de excepción, detentoras a la vez del impulso utópico y del ideal del progreso. Nuestro siglo –y *Respiración artificial* al describirlo– abate sin remisión posible tanto la confianza en el individuo como la fe en las virtudes sociales y al hacerlo, refuerza el poder delegado a la literatura en la construcción de identidades. Desde este punto de vista, el ejemplo único no basta: se necesita una cadena a lo largo de la cual el héroe ambivalente que habita los archivos de la historia (Ossorio-Lafuente) pueda venir a atormentar la conciencia del hombre moderno que duda (Maggi) y ambos, la del aprendiz de escritor listo para librar la batalla incierta de la memoria (Renzi).

LITERATURA

La voz melancólica que desde el umbral del texto enuncia la posición de un sujeto enlutado y el personaje de Ossorio, héroe y anti-héroe bajo cuya máscara se disimula una polifonía de sujetos derrotados/desterrados, evocados en clave de literatura, cristalizan en *Respiración artificial* las representaciones de la tragedia de la historia. Frente a esta, un (único) modo de supervivencia queda planteado bajo el título alusivo de la novela: la continuidad de la escritura.

BIBLIOGRAFIA

- Alí, Alejandra. "Ricardo Piglia, la trama de la historia". *Cuadernos hispanoamericanos* 607 (enero 2001): 113-22.
- Arenas, Carolina. "Marcar la diferencia". (Entrevista con Beatriz Sarlo). *La Nación* (14 de diciembre de 2003) Cultura: 1-2.
- Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston et al, eds. Buenos Aires: Alianza, 1987. 109-21.
- Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Borges, Jorge Luis. "La noche que en el Sur lo velaron". *Cuaderno San Martín. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. I: 88-9.
- Canaparo, Claudio. *El artificio como cuestión. Conjeturas en torno a Respiración Artificial*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Demaría, Laura. *Argentina-s: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- De Grandis, Rita. "La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XVII/2 (1993): 259-269.
- _____. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Derrida, Jacques. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.
- Gallo, Marta. "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXV/2 (1987): 819-34.
- Halperín Donghi, Tulio. "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston et. al, eds. Buenos Aires: Alianza, 1987. 80-5.
- Kaplan, Marina. "Between Arlt and Borges: An Interview with Ricardo Piglia". *New Orleans Review* XVI/2 (1989): 64-74.
- Kristeva, Julia. "Le père, l'amour, l'exil". *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977. 137-47.
- Orecchia Havas, Teresa. "Au carrefour des formes. Entretien avec Ricardo Piglia". *A propos de frontière*. Bernard Fouques, ed. Berne: Peter Lang, 2003. 2: 110-25.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. (Libreto de la ópera del mismo nombre). Buenos Aires: Ricordi, 1995.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- _____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- _____. "El fin del viaje". *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. 145-71.
- _____. "Las actas del juicio". *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. 197-208.

- _____. "Sarmiento the Writer". *Sarmiento, Author of a Nation*. T. Halperín Donghi et al, eds. Berkeley: University of California Press, 1994. 127-44.
- _____. "Sarmiento's Vision". *Sarmiento and his Argentina*. Joseph Criscenti, ed. Boulder/London: Lynne Rienner Publisher, 1993. 71-7.
- _____. "Ficción y política en la Literatura Argentina". *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986. 175-80.
- _____. "Una trama de relatos". *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986. 53-63.
- _____. "La lucha ideológica en la construcción socialista". *Los Libros* 35 (mayo-junio de 1974): 4-9.
- _____. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases". *Los Libros* 25 (marzo de 1972): 22-5.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Semiótica del discurso referido". *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989. 251-74.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984. 222-3.
- Ricardo Piglia. *Conversación en Princeton*. Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noel Luna y José Antonio Rodríguez Garrido, eds. Princeton: Program in Latin American Studies, 1998.
- Sazbón, José. "La reflexión literaria". *Punto de Vista* IV/11 (marzo-junio de 1981): 37-44.
- Spiller, Roland. "La cara de la identidad. Conversación con David Viñas". *La novela argentina de los años 80*. Roland Spiller, ed. Frankfurt: Vervuert, 1991. 315-24.