



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

**LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL EXILIO
EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

JORGE ANDRÉS KASEP RODRÍGUEZ

ASESORA:

DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO



CIUDAD DE MÉXICO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

A mi hermana, Graciela

A Eli

Agradecimientos

Agradezco a mis padres, de quienes he recibido apoyo y cariño incondicionales en esta y todas las etapas de mi vida. A mi hermana, con quien la unión va más allá de la sangre. A Eli, de quien no he dejado de aprender a compartir el amor a la vida.

Agradezco a mi asesora, la dra. Mónica Quijano Velasco, por sus lecturas y guías siempre inteligentes. Al dr. Pedro Martín Butragueño y a Alejandro Rivas, quienes siempre me dieron su apoyo y consejo. A la dra. Rose Corral, quien al comienzo de esta investigación me hizo observaciones de mucha ayuda. A la mtra. Nely Maldonado y los drs. Manuel Garrido, Armando Velázquez y Rafael Mondragón por leer este trabajo y hacer atinados comentarios.

Agradezco a mis amigos por los aprendizajes y las experiencias, tanto los que llegaron en los últimos años como los de toda la vida. Especialmente, agradezco a David Huerta Meza, quien hizo una atenta y útil lectura a la mayor parte de este trabajo.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Emilio Renzi y Marcelo Maggi: la convergencia de dos discursos para indagar en la historia	
1.1 Preámbulo contextual	21
1.1.1 Dictadura y campo intelectual	21
1.1.2 Relectura de la “Historia”: <i>Respiración artificial</i> como propuesta narrativa.	27
1.2 Ante la correspondencia ficcionalizada: espacio de lecturas	30
1.3 Marcelo Maggi: tras las huellas de la historia	38
1.4 Emilio Renzi: el último lector	50
Capítulo 2. Luciano Ossorio y Enrique Ossorio: las antípodas del exilio	
2.1 Los Ossorio: encuentro de nuevas instancias narrativas	61
2.2 Luciano Ossorio: las tribulaciones del exilio interior	63
2.2.1 El monólogo como género del discurso político	63
2.2.2 Entre el discurso político y la “conciencia paranoica”	69
2.2.3 El tiempo condensado del exilio interior	75
2.2.4 La “perplejidad de vivir” en el exilio interior	80
2.3. Enrique Ossorio: la nación desde el destierro	88
2.3.1 La Generación del 37: nación y exilio en la era moderna	88
2.3.2 Lafuente y Alberdi: referentes históricos del “traidor”	96
2.3.3 El archivo como género narrativo	105
Capítulo 3. El exilio de Tardewski: trayectoria de un pensamiento nómada	
3.1. El discurso de Tardewski: reflejo y proyección	111
3.2. Las formas sociales detrás del aislamiento	117
3.3. La inferioridad cultural en la desposesión del lenguaje	125
3.4. Hitler y Kafka: la incesante prolongación de un encuentro hipotético	137
Conclusiones	148
Bibliografía	154

Introducción

Respiración artificial, la primera novela de Ricardo Piglia, fue publicada en 1980, es decir, aún bajo el gobierno de la Junta Militar en Argentina (1976-1983), y desde entonces ha dado lugar a una proliferante producción de debates y reflexiones entre sus lectores, como atestiguan la gran cantidad de textos que tanto críticos como escritores le han dedicado. En ellos se asedia el uso que hace de distintas tradiciones literarias, las relaciones conflictivas que tiende entre las categorías de ficción y realidad, su sugerente y no del todo explícita intertextualidad, por mencionar algunos de los numerosos temas que la obra no deja de sugerir a cada lectura; sin embargo, me parece que no hay que perder de vista que todos estos aspectos, muchos de ellos reconocidos por el mismo autor en su obra crítica y recreados en su obra literaria posterior, parten de una misma preocupación concreta en el caso de esta novela: la fragilidad social ante la irrupción (necesariamente violenta) de una dictadura militar. No quiero decir en absoluto que todas sus interpretaciones deban tener como fin principal comprender mejor este hecho, o que no puedan trasladarse a otra clase de contextos históricos, por el contrario, se trata de una narración que tiende a una estimulante ramificación temática, pero que tendrá como principio esta inquietante condición socio-histórica a la que de alguna forma está respondiendo.

De esta manera, es necesario precisar que el presente análisis de *Respiración artificial* parte de una condición social y política ligada profundamente a este periodo de la historia argentina contemporánea y que, por tanto, atañe de manera íntima a la novela: el exilio. Por supuesto, ésta no es la única perspectiva desde la que puede abordarse la obra, el mismo proceso de la dictadura militar conllevó numerosas y complejas repercusiones que también permean en ella y que, como puede apreciarse en algunos pasajes de este trabajo, llegan a lindar con algunos de los aspectos analizados.

Asimismo, el exilio evidentemente no es exclusivo de esta época ni de este país, pues constituye uno de los grandes fenómenos sociales que se ha producido incesantemente en la historia de la humanidad, desde los inicios de la civilización hasta el presente, como resultado del desplazamiento forzado de sujetos o comunidades marginales debido al surgimiento de desencuentros políticos o culturales en su lugar de origen. La vivencia común, por ejemplo, tanto del destierro del Imperio Romano al que fue condenado Ovidio como la de la movilidad masiva por la que tantas familias pasan en los conflictos de Medio Oriente, consiste en esa profunda contrariedad por verse obligados a abandonar su entorno habitual, la cual implica una delicada y a menudo dolorosa ruptura de enraizadas prácticas socio-culturales, así como de lazos personales más íntimos y particulares. Sin embargo, al momento de hacer las más inmediatas comparaciones se destacan las grandes diferencias que pueden mediar entre las muy diversas experiencias del exilio que la historia ha deparado, por lo que conviene referir brevemente el contexto en que se produce la novela.

Respiración artificial se publica en un periodo signado por una gran tensión social, como lo fueron todas las dictaduras del Cono Sur, y durante el cual el autor permaneció en su país. Como muchos escritores e intelectuales latinoamericanos han acuciado desde entonces, estos procesos estaban respaldados por un implacable aparato represivo estatal que dominaba al interior de sus fronteras nacionales, provocando una movilidad importante de la población al extranjero y, para quienes decidían quedarse, un inapelable silenciamiento bajo la constante amenaza de muerte o desaparición, como efectivamente pasó en el caso de escritores argentinos como Rodolfo Walsh o Haroldo Conti. No obstante, para el año de publicación de la novela, el régimen de la Junta Militar ya daba muestras de inestabilidad política y económica que la llevarían a un debilitamiento y descrédito considerables, y que culminarían fatalmente con la guerra

de las Malvinas (1982), uno de sus últimos y desesperados arranques de autoridad. Por su parte, la profunda crítica a la dictadura que *Respiración artificial* lleva a cabo no es del todo explícita y directa, el ambiente opresivo del momento en que fue escrita tan sólo puede apreciarse en la lectura entre líneas de las numerosas alusiones que hace del pasado argentino, pues propone una serie de reflexiones sobre la historia que eluden en apariencia al presente, un tiempo cargado de incertidumbres e interrogantes y vagamente representado. Quizá no sea del todo sorprendente la publicación de esta novela bajo tales circunstancias; sin embargo, con los años se ha convertido, en el campo literario, en una detonante de incisivos cuestionamientos a la sociedad en que se produjo, a las convicciones históricas y políticas sobre las que se fundamentaba, pero también plantea la importancia de comprender sus subrepticias relaciones con otros acontecimientos, ajenos a su contexto, que cimbraron la historia de un convulso siglo XX.

Como puede esperarse, el exilio es una de las repercusiones de esta dictadura que se filtran en los temas narrativos de *Respiración artificial*, pues no deja de ser la condición vital de algunos de los personajes que la circundan. Por este motivo, cabe preguntarse por la representación literaria que tiene el exilio en esta novela, sobre todo porque no es únicamente una parte importante de las circunstancias narradas por diversos personajes, sino que también afecta directamente su construcción discursiva, ciertos usos en la enunciación del lenguaje y no sólo en su contenido, que Piglia explora intensamente en la ficción. Por lo tanto, pensar esta representación nos puede llevar a cuestionar, ¿qué tipo de material narrativo entrañan las condiciones del exilio?, ¿cómo se relaciona con el pensamiento y la práctica literaria del autor?, ¿qué clase de exilio nutre sus propósitos narrativos, o responde adecuadamente al contexto en que se produce? En estas interrogantes se enfoca el presente análisis.

Llama la atención que el propio Piglia no se vio forzado a abandonar su país por las tensiones políticas del momento, lo cual nos permite aducir que el desplazamiento territorial no le significó una situación necesaria para poder indagar en los resquicios de esta experiencia extrema de la identidad. En una entrevista, Piglia dice identificarse con uno de los personajes de la novela que me propongo analizar y que ha sido poco atendido por la crítica, quien pasa por un estado de desposesión casi total al que lo ha llevado su cautividad e inmovilidad física, su exilio interior:

tiene que ver con el modo en que el libro se conectó con el momento en que lo escribí, con la dictadura: la sensación de encierro que se reproduce en distintos planos. El personaje autobiográfico es ahí el Senador. El momento más autobiográfico del libro es esa sensación de estar encerrado y la parálisis. A veces la historia, la realidad política, entra de modos que no son deliberados (Scheines 129).

Ahora bien, para llevar a cabo el análisis que me propongo resulta primordial distinguir que, si bien se entiende el exilio como una situación socio-política concreta y común en la que, debido al desplazamiento territorial, el individuo es desprendido de las facultades sociopolíticas que lo integran a una sociedad, no se clausuran necesariamente las potenciales posibilidades que puede desplegar tal individuo a partir, en aparente paradoja, de esta asfixiante condición. Se debe precisamente a esta cualidad que, como trata de exponer el presente trabajo, Piglia logra una construcción literaria del exilio en muy diversas facetas, pues no se representa tanto en función de una situación socio-política dada por los malogrados avatares de la historia, sino más bien de las alternativas de resistencia a las que puede dar lugar. Esto es posible porque el exiliado, más allá de las circunstancias históricas en las que se encuentra, puede devenir en una temporalidad distinta, entre el pasado del que se ha separado irremediabilmente y un endeble presente que le resulta ajeno, y tiene por tanto la riesgosa posibilidad de abrir un espacio externo a esa sociedad que de una u otra forma lo ha marginado, y desde el cual puede encontrar una perspectiva más amplia para comprender con mayor profundidad los mecanismos

de sometimiento y dominación de los que él, como toda una comunidad creciente, ha sido víctima. Existe la esperanza, por tanto, de que este ejercicio crítico entrañe la posibilidad de pensar una sociedad distinta, o tal vez Piglia diría, en otras palabras, de narrar un *relato futuro*: “tal vez tengamos que hablar de un tipo de escritura que va más allá de los ámbitos muy circunscriptos de las tradiciones políticas y lingüísticas. Una utopía en la que el tipo de lengua generada por la literatura es una lengua casi propia.” (*Por un relato futuro* 42).

Como podrá apreciarse, el análisis que hago de los personajes que me interesa destacar de la novela no se centra como tal en las circunstancias concretas de su exilio, de hecho, los discursos de todos ellos se sitúan en un tiempo narrativo posterior por muchos años al inicio de esta experiencia; más bien, trato de hacer una aproximación crítica a esta potente exterioridad que todos comparten y con la que traman sus voces narrativas, a fin de subvertir en la precariedad y la marginación aquellos paradigmas sociopolíticos y culturales que en el pasado los segregaron hasta un desplazamiento extremo. Parte del mérito literario que tiene *Respiración artificial* es precisamente narrar el exilio como una *representación*, es decir, como una dimensión que no debe reducirse a la desposesión definitiva que inicialmente presenta, sino que puede ser sensible a una continua intervención creativa y subversiva por discurrir al margen de los parámetros restrictivos del Estado. Así, la voz de cada personaje articula desde esta exterioridad cultural un saber particular, lo cual repercute en el mismo aparato crítico del presente trabajo, pues si bien rescato consideraciones de diversos autores en torno al tema del exilio, las teorías en las que fundamento mi estudio no se relacionan particularmente con este aspecto, sino que más bien profundizan, como se verá adelante, en el tipo de discurso que cada uno desarrolla, marcadamente diferenciado.

No sólo se trata, sin embargo, de pensar estas cuestiones únicamente en sus manifestaciones a nivel figural, como una situación de la trama por la que pasan personajes específicos, pues uno de los propósitos de este trabajo consiste en entenderlas también como un sector subrepticio y frecuentemente invisibilizado del campo cultural argentino que apunta en distintas direcciones, como un proceso que Piglia ficcionaliza sutilmente en las vicisitudes que sufren los personajes de su novela. Por supuesto, es un proceso vigente, pues uno de sus ejes más relevantes es el que se encuentra implícito en la novela, el que se refiere a su actualidad, donde se desprenden en diversas y sutiles formas los síntomas de la fractura social que la está mutilando, como son, por ejemplo, la “trascrición” de cartas perdidas de remitentes desconocidos, huellas de aquella experiencia colectiva y fragmentaria, o el monólogo que se debate entre la lucidez y la total incomprensión de la historia reciente, o también la necesidad, a falta de la comunicación con quienes se fueron, de rastrear en un viejo y olvidado archivo las ideas y esperanzas de quien mucho tiempo atrás fuera exiliado y tratado de traidor a la patria. Es evidente que la represión dictatorial la soportaron tanto quienes tuvieron que dejar el país como los que decidieron quedarse, quienes sufrieron un inapelable silenciamiento bajo la constante amenaza de muerte o desaparición. En su valioso testimonio respecto a las consecuencias que tuvo esta fisura cultural, Sarlo afirma:

En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba el campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. La dictadura militar cortó el tejido social que había hecho posible la circulación de ideas y la comunicación con otros espacios (“El campo intelectual” 101).

Al profundizar en el desarrollo narrativo de estas cuestiones se vuelve inevitable linder frecuentemente con una gran variedad de temas y lecturas que han sido discutidos ampliamente por la crítica literaria pigliana, entre los que podría decirse que ocupan un lugar central, por un lado, ese diálogo fundamental que la novela ficcionaliza y en que consiste la perspectiva histórica para comprender el presente, o por otro, aunque íntimamente relacionado, las tensiones que genera el vínculo de la ficción con la realidad en una gran variedad de niveles, desde la construcción del personaje de Emilio Renzi como *alter ego* de Piglia, hasta las repercusiones políticas que tiene la circulación o censura de distintos tipos de ficciones sociales. Asimismo, la sorprendente habilidad que tuvo Piglia para tejer intrincados y sugerentes diálogos intertextuales a lo largo de toda su producción literaria ha dado lugar a una profusa bibliografía crítica enfocada en analizar estas relaciones, comúnmente desde la reconceptualización de diversas tradiciones literarias, tanto canónicas como marginales¹. Por momentos estos temas cobran una gran importancia a lo largo de este trabajo, no obstante, procuro retomarlos en una medida suficientemente moderada para no desviar demasiado el análisis del tema central, las condiciones del exilio y sus representaciones discursivas.

Por otro lado, la figura del exiliado no sólo se articula a partir de los personajes que la representan directamente (Enrique Ossorio, Luciano Ossorio y Tardewski), sino también de la información que vierten con el devenir de sus acciones, indagaciones y desplazamientos los personajes de Emilio Renzi y Marcelo Maggi, quienes no encarnan como tal la condición del exilio. Considero pertinente hacer en primer lugar el análisis de estos dos personajes no sólo porque sus búsquedas sean el telón de fondo que dará

¹ Entre los tomos que incluyen estos estudios, se encuentran colectivos, como: Rodríguez Pérsico (2004), Corral (2007) y Orecchia (2012); y también particulares: Bratosevich (1997), Demaría (1999), Pons (1998), Garabano (2003), Ángel Alzate (2008) y González Álvarez (2009). Asimismo, una gran parte de la bibliografía crítica sobre Piglia se encuentra publicada en numerosas revistas académicas; en cuanto a los estudios que conozco, destacaría principalmente: García García (2013), Ortega (2007), Martín Navarro (2007), Page (2004), Ugaz (2009) y Rojinsky (2004).

lugar al encuentro con los otros, sino sobre todo porque en sus discursos recae el peso de la opresión de la dictadura militar a la que está respondiendo alusivamente la novela. Los Ossorio y Tardewski pertenecen, como figuras del exilio y en variable distancia, a otros contextos históricos, sin embargo, la convergencia de sus discursos con el presente narrativo responde a la necesidad urgente de un pensamiento e imaginación críticos y exteriores al régimen impuesto, necesidad traída a primer plano por la interacción inicial de Renzi y Maggi.

La solución narrativa de esta dinámica hace difícil concentrar el protagonismo de la novela en una sola trama, en un personaje, y si bien todos los planos narrativos de *Respiración artificial* se desprenden de la relación central de Renzi y Maggi, la voz narrativa es asumida por diversas partes, a veces lejanas entre sí. Ante este complejo entramado de voces y marcos narrativos en constante relación que urde *Respiración artificial*, un análisis narratológico puede brindar con cierta claridad la caracterización de los personajes, sus transformaciones y la volubilidad de sus identidades, las expectativas que generan en distintos niveles del relato, así como el efecto de los saltos temporales de la narración y sus implicaciones. En *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel da cuenta de aquellos elementos textuales (narrador, personajes, espacio, etc.) que la narratología considera y clasifica para su análisis literario, así como la gran variedad de implicaciones que pueden tener en el uso que les dan distintos autores modernos. Entre las múltiples posibilidades que tiene la voz narrativa de desarrollarse textualmente, la que nos permite profundizar en una novela como *Respiración artificial* es la del discurso figural, pues se trata de una obra focalizada en su totalidad en varios personajes, contruidos por distintas clases de representaciones que asume este discurso y en las que el trabajo de Pimentel se interesa:

Un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e

ideológica de los valores del relato. En la narrativa, sin embargo, el discurso figural no se presenta únicamente en forma directa, como en el drama, pues un relato, por sencillo que sea, modula siempre entre varias formas de presentación del discurso del otro... (83).

El discurso figural es uno de los elementos más importantes en la estructura narrativa del lenguaje, que tiende a diversificarse en la construcción literaria de cada personaje y que, desde los enfoques pertinentes, la narratología busca rearticular críticamente para develar nuevas interpretaciones y matices en sus lecturas. La identidad de un personaje se esboza en el curso de sus acciones, es decir, podemos reconocerla de forma plena únicamente en su desarrollo temporal. De esta manera, cualquier identidad figural de un relato es una identidad narrativa, con todos los matices que se le adhieren conforme avanzamos en su lectura, por opuestos que sean, pues incluso de la misma tensión que generan sus disonancias, puede sustraerse una propuesta de su cualidad identitaria. Angélica Tornero, en un estudio que dedica precisamente a la identidad de los personajes literarios, observa: “somos capaces de reconocer al que habla –nosotros mismos u otro– a pesar de los cambios, del azar, de la contingencia, no porque conservemos un nombre, sino porque cuando hablamos de nosotros o alguien nos habla de sí mismo, narramos la historia de nuestra vida o parte de ella...”; y concluye pocos párrafos después: “La identidad narrativa es el resultado de la integración de lo heterogéneo en la historia narrada” (149-150). Debe considerarse que, cuando la narración está focalizada en algún personaje, cada aspecto que abarca incluso más allá de sus propias palabras, como su entorno o los acontecimientos de los que participa o atestigua, configura desde diversos ejes su postura frente al mundo representado. A su vez, en la obra de Piglia puede apreciarse cómo dialogan estas modalidades narrativas de los personajes con distintos géneros textuales, pues la narración intercala el diario, intercambios epistolares, monólogos, elementos de la novela negra, etc., sobre los cuales la narratología también proporciona herramientas teóricas para comprender las

implicaciones que tienen en el discurso figural. No se trata, en el afán por sustraer del texto estos discursos, de juzgar éticamente a personajes ficticios o de aportar un molde coherente a sus avatares, sino de analizar la propuesta literaria que deviene de ellos, de profundizar en los motivos de un particular uso del lenguaje para representar su entorno.

Se podría afirmar que en el ejercicio del método narratológico subyace una idea fundamental que tiene sus ecos en el estructuralismo y el formalismo ruso (del que el mismo Piglia rescata algunas aportaciones en sus textos críticos), guardando las diferencias que entre estas teorías median, y que tiene una gran presencia en la obra literaria del argentino: que en el texto como tal no hay una lectura condicionada y dirigida por su autor, su aparente omnipresencia es superada por las posibilidades que el lenguaje contiene. Tornero parafrasea a Barthes desde esta postura, un tanto radicalizada: “lo que ahora tenemos es forma y estructura configurada con el lenguaje; enunciación, un yo que enuncia y que dice yo, pero nada más. Es decir, lo que hay es un acto de enunciación. El autor ha muerto” (90). Para Piglia no se trata de quitar mérito al escritor como sí de poner el lenguaje, su materia prima, en su perspectiva colectiva e histórica, por la cual se comprende que el desarrollo creativo o literario que pueda darle un sujeto no es omnipotente, siempre se halla sujeto a las dinámicas de sus usos sociales.

De esta manera, los personajes mencionados se estructuran a partir de elementos referenciales que pueden reconocerse en el marco de la era moderna de la civilización occidental, sin embargo, la construcción de su identidad es parte del proceso narrativo que, en el curso de las circunstancias adversas que recrea, recurre al lenguaje como parte de la búsqueda creativa de una utopía plural, donde se valoran las diferencias que constituyen a una sociedad heterogénea. Las implicaciones formales de esta postura

narrativa tienen una resonancia social bastante significativa en el contexto de cualquier dictadura, al:

introducir en los estudios literarios la posibilidad de pensar al sujeto no ya de manera sustancialista, sino en constante construcción [...] Los estudios de los personajes y su identidad pueden realizarse a partir de la relación que establecen los personajes entre sí, con el supuesto de que el personaje construye su identidad con el otro o lo otro con lo que interactúa (Torner 154).

Se desprende de estas consideraciones en torno a las identidades figurales una cuestión tanto literaria como social que permea en la gran parte de los textos críticos y narrativos de Piglia: la identidad como una construcción, desde las que son impuestas por grupos hegemónicos hasta aquellas que luchan por subsistir y pronunciarse en un campo cultural estrecho y jerarquizado, se revela como una ficción social, con toda su retórica lingüística y simbólica de la que se apropia y recrea para diferenciarse de otras, pero también como una necesidad cultural de la especie humana, cuya cualidad ficcional no la falsea, sino que la vuelve necesaria para habitar e interpretar un entorno social, de interacción colectiva:

Sobre esta estirpe se construye una historia alternativa de voces disonantes que reacciona frente a la perspectiva homogénea de la historia presentada por las instituciones [...] Las trampas del lenguaje están presentes, toda la realidad es un texto tejido de ficciones. Sin embargo, la lectura tiene el poder de descifrar los sonidos de la historia, de desbaratar las verdades convencionales y recuperar el sentido (Garabano 72).

Aunque el enfoque narratológico nos permita hacer un análisis revelador de dichas estructuras narrativas, es necesario recurrir también a otra clase de textos críticos que iluminen y profundicen en las posibilidades significativas de estas relaciones formales, y cuya pertinencia varía según los elementos que constituyen a estos personajes. Debido a que cada uno está definido por características particulares, hago uso para cada caso de diferentes teorías que, sin embargo, cobran resonancias muy interesantes al aplicarse a la experiencia y el pensamiento en el exilio.

El primer capítulo se enfoca en la relación epistolar que establecen Renzi y su tío Maggi, literato e historiador respectivamente, y quienes, como se dijo anteriormente, no personifican la experiencia del exilio, sin embargo, es mediante los relatos y reflexiones que van hilvanando en sus propios escritos o en los que rescatan de algún archivo oculto, de sus encuentros y entrevistas con otros, que se esbozan algunos matices del exilio desde distintas posturas, todas ancladas a una realidad escindida de una historia que la sustente, que le confiera de sentido al presente desde un pasado que ha quedado pendiente. En el caso de Maggi, la teoría del paradigma indiciario de Carlo Ginzburg tiende interesantes e iluminadores lazos de similitud con las ideas y prácticas de la historia que desarrolla este personaje a lo largo de la novela, quien lleva a cabo la búsqueda de los rastros que ha dejado un misterioso personaje histórico del siglo XIX, a fin de conformar el archivo de una historia que ha se ha perdido en el tiempo y que, pese a componerse de las inquietudes y reflexiones de un solo individuo, donde se dejan ver los obstáculos por los que pasa, sus aspiraciones y dilemas, puede rescatar los fundamentos de una sociedad moderna que se ha fracturado en cruentos enfrentamientos. Ginzburg retoma diversas investigaciones en distintos campos de conocimiento para discernir un método común, que parte del reconocimiento de indicios que articulen un relato oculto, disperso en una red de signos que dificultan su lectura. De esta manera, seguir la pesquisa de Maggi, sus motivaciones y descubrimientos, a la luz de los fundamentos del paradigma indiciario –que propone Ginzburg como una práctica alternativa de la disciplina histórica–, destaca el particular trasfondo que subyace en el afán del personaje por reconstruir el pasado histórico.

Por su parte, Emilio Renzi indaga en la historia familiar de su misterioso tío. A este propósito registra en sus apuntes la correspondencia que tiene con éste, así como los encuentros con otros personajes o los documentos a los que lo lleva su búsqueda

particular, testimonios escritos u orales, la voz del otro que emerge en aquellos relatos que, por su parte, van tejiendo diversas formas de resistencia a las ficciones construidas desde ciertos grupos de poder en distintos momentos de la historia. Esta suerte de detective literario es antes que nada el interlocutor de estos relatos o incluso, tomando las palabras con que Tardewski, otro de los personajes analizados, se refiere a Kafka, es “el hombre que sabe oír, por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad” (*Respiración* 207). Renzi es el intermediario entre el pasado que aquéllos intentan narrar y el presente de la dictadura en el que busca a un lejano familiar. Estos puntos de encuentro están permeados de reflexiones en torno a las cualidades de la ficción, no sólo la estricta y canónicamente literaria –sobre la que también se discute–, sino todas aquellas que se generan en una sociedad desde distintos espacios, las relaciones de identidad y alteridad que establecen y sus repercusiones políticas. En este punto, la propia obra crítica de Piglia resulta muy pertinente, tanto por ocuparse constantemente por las relaciones de intercambio y contraste entre la ficción y la realidad como por develar algunas de las grandes influencias intelectuales de las que abreva y que conviene retomar, sobre todo en el caso del pensamiento de Walter Benjamin.

Con la base de este primer capítulo, los siguientes dos tratarán el discurso específico de los personajes que representan diversas facetas de la experiencia del exilio, así como las relaciones que van tendiendo conforme avanza la novela. En el segundo se analizará a Enrique y Luciano Ossorio, quienes no sólo guardan un vínculo familiar y de militancia política, pues ambos, desarrollados en la primera parte de la novela, guardan significativos lazos temporales que se deben destacar: por un lado, quien piensa y proyecta la nación futura desde el exilio, entre la precariedad y los ideales de la esperanza; por otro, quien se aboca a un recuerdo exhaustivo y extenuante

de un pasado que aparece incomprensible desde el presente. Aunque el ex senador, Luciano Ossorio, no sea un exiliado en términos políticos y territoriales, se manifiesta por una condición interior intensamente precaria, análoga a la de quien de pronto debe desplazarse a un entorno ajeno y cancelar su forma de vida social e íntima, con todo el trasfondo cultural que ello implica. A partir de la relación de esta figura “autobiográfica” con el personaje presuntamente histórico, Enrique Ossorio, *Respiración artificial* indaga en la relevancia diacrónica del exilio, entendiéndolo como un proceso complejo que se ha desarrollado desde los primeros momentos de la formación cultural de Argentina. Esta indagación del exilio en el tiempo es parte de una alternativa que suponía la historia como terreno de pensamiento, una historia pendiente en la que había que hallar caminos que parecían clausurados en el presente: “La historia fue una de las maneras en que pensamos la política: una historia donde los intelectuales del pasado eran figuras anteriores de un destino que nos seguía involucrando, metáforas para pensar nuestros errores y repasar nuestros proyectos” (Sarlo, “El campo intelectual” 105). La teoría sobre la “DisemiNación” de Homi K. Bhabha resulta muy adecuada al momento de analizar el discurso de estos personajes, pues aunque suele asociarse a los estudios poscoloniales, me interesa destacar los pasajes que se refieren a las confrontaciones políticas y sociales que siempre hay detrás de las diversas formas de representar la identidad y la historia de una nación por parte de distintos sectores, aspecto en el que Bhabha profundiza y con el que *Respiración artificial* tiende sugerentes resonancias.

El tercer y último capítulo está dedicado a Tardewski, protagonista de la segunda parte de la novela, cuya personalidad y las azarosas circunstancias por las que atraviesa tal vez generan la mayor tensión en el crítico espacio del exilio, pero también por quien puede aventurarse una alternativa a muchas de las interrogantes sobre la

sociedad moderna que desde el comienzo invaden la novela. Este personaje traza un eje de suma importancia en la construcción del exilio que urde *Respiración artificial*, es decir, la figura de quien es un exiliado en Argentina, aunque sea de manera fortuita, y al que no le queda otra opción, e incluso otro deseo, que quedarse a vivir ahí. Este caso hondamente personificado en Tardewski, también remite a la presencia que tuvieron en distintos momentos ciertos intelectuales europeos en Argentina, y sobre cuya asimilación cultural se debate extendidamente, casi a manera de ensayo, en algunos pasajes dialogados de la novela. Por otro lado, el desplazamiento errático que rememora Tardewski trae a primer plano un contexto particular del exilio cercano al presente narrativo de la novela, que son las circunstancias generadas por el fascismo a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, mediante las cuales se plantea directamente una intensa relación con aquella dimensión tácita que es el ambiente opresivo que sufre la sociedad argentina durante la dictadura. La lectura de estos temas se lleva a cabo a la luz de las teorías de la “literatura menor” y de las “máquinas de guerra” de Deleuze y Guattari, pues reflexionan exhaustivamente sobre una gran variedad de procesos y manifestaciones culturales en términos de “desterritorialización”, es decir, sobre una serie de significados y formas de expresión sociales que comportan un constante desplazamiento subversivo contra los distintos medios que perpetúan el orden y la estabilidad de diversos, aunque reducidos, grupos de poder.

Como se puede notar, este trabajo busca articular los distintos momentos y posturas del exilio que atraviesan *Respiración artificial*, a partir de los cuales, pese a su heterogeneidad, sea posible dilucidar una propuesta de lectura sobre un fenómeno social sumamente complejo y cuya recepción literaria en esta novela es de gran importancia, como se trata de exponer. Analizar la obra de Piglia, tomando en cuenta el panorama que proponen las confrontaciones conceptuales del exilio en la modernidad occidental,

quizá logre ahondar en un aspecto relevante del trabajo literario del autor respecto a su campo cultural, el cual no abarca únicamente su relación con las tradiciones literarias que lo preceden, sino también con el entramado socio-histórico al que éstas responden como una de sus fuerzas de producción que no pueden simplemente ignorar.

Capítulo 1. Emilio Renzi y Marcelo Maggi:

la convergencia de dos discursos para indagar en la historia.

*La narración que no empezó ni concluirá,
la narración que no es un género
y no enlaza una intriga.
Imágenes que corren como un río,
tomándose y soltándose,
extraña forma de decir y desdecir
por atrás y por delante de las cosas.*

Roberto Juarroz

1.1 Preámbulo contextual

1.1.1 Dictadura y campo intelectual

El periodo de la dictadura militar en Argentina, de 1976 a 1983, significó un golpe crítico para toda la sociedad en distintos aspectos, sobre todo al considerar que en la década previa se había vivido un renovado optimismo en la izquierda intelectual argentina, política y socialmente comprometida, segura de sus convicciones para alcanzar un país más justo e igualitario y económicamente estable, por lo que no resultan evidentes las causas que llevaron a mediados de los setenta a una situación radicalmente distinta, impensable e inédita. Algunos intelectuales que vivieron esta etapa tan violenta de la historia argentina han reflexionado no sólo en torno de la dictadura, sino también de los años que la precedieron para poder entenderla a fondo².

Hay que considerar brevemente, en primer lugar, algunas condiciones que motivaron nuevas posturas intelectuales frente a las instituciones y a los problemas

² Beatriz Sarlo lo plantea claramente al inicio de su texto “El campo intelectual un espacio doblemente fracturado”, como cuestión fundamental de toda reflexión posdictatorial: “cómo éramos nosotros, los intelectuales jóvenes de la Argentina, en los años setenta; sobre qué tipo de sujetos y relaciones intersubjetivas se ejerció el poder autoritario y la violencia” (95).

sociales durante los sesenta y principio de los setenta, es decir, durante la proscripción de peronismo (1955-1973), etapa que pasó por continuas confrontaciones políticas y cambios de poder, los cuales develaban una crisis gubernamental rebasada por las necesidades de la gran mayoría de los sectores del país. Beatriz Sarlo, quien ha escrito numerosos artículos que atañen a las complejas situaciones por las que ha pasado su generación intelectual, se refiere a esos años: “No se trataba solamente de la crisis del reformismo de izquierda, sino también de la insuficiencia de la democracia como modalidad institucional para cambios que afectarían las estructuras de desigualdad e injusticia” (“El campo intelectual” 98). En consecuencia, varios intelectuales de izquierda que habían sido anteriormente opositores a Perón, en su afán por generar un lazo real de las instituciones oficiales con los sectores populares, empezaron a considerar al peronismo como un fenómeno social que debía pensarse no ya como un enemigo político y “anti-intelectual”, sino como una posibilidad de generar conciencia y práctica política en la población, partiendo de un uso social tanto de la producción cultural como tecnológica:

Se trataba, ante todo, de destruir los límites de los discursos y prácticas intelectuales o artísticos para instalarlos en el espacio de las luchas sociales y políticas. Este movimiento, que afectó a la izquierda y al peronismo, produjo redes alternativas para el trabajo intelectual y la circulación de discursos y bienes simbólicos. Institucionalmente laxas, organizaciones, muchas veces efímeras, vincularon sin embargo a los intelectuales con los sectores populares (Sarlo, “Intelectuales” 3).

Revistas de la época como *Contorno* (1953-1959) o *Pasado y presente* (1963-1965 y 1973) fueron cruciales para generar este ambiente sumamente politizado en la esfera intelectual, el cual se erigió como una parte sustancial de las condiciones de producción particularmente literaria, pues en ella tuvieron una profunda influencia las expectativas, positivas o negativas, generadas en esta escena política y sus relaciones con el medio

cultural. Daniel Link pondera las consecuencias directas que se producen en este aspecto:

si algo tienen de característico las literaturas del sesenta y setenta es esa preocupación *correlativa*: a la vez por la política y a la vez por la estética. De esta preocupación se desprende la hipótesis (canónica ya) del valor ideológico de los géneros y las estrategias narrativas, y el convencimiento de que las “posiciones” intelectuales aparecen definidas por la especificidad de la escritura (54).³

Sin embargo, aunque se apelara a la funcionalidad social del discurso intelectual y hasta literario, fue quedando relegado hacia el final de la década de los sesenta el germen crítico del que debe partir y al que debe su especificidad, según Sarlo: “El discurso de los intelectuales pasó de ser diferente al de la política, aunque se emitiera en función política o para intervenir en su debate, a ser la duplicación, muchas veces degradada (porque violaba sus propias leyes) del discurso y la práctica política” (“Intelectuales” 2). Las relaciones establecidas con ciertos sectores populares no fueron suficientes para generar a la postre una apertura hacia la diversidad social y cultural, pues fueron absorbidas por prácticas y discursos políticos que, en nombre del advenimiento mesiánico de una ansiada patria utópica, predicaban sus propios dogmas como una verdad común y necesaria. Fernando Reati percibe un fundamento maniqueo en la evolución de estas manifestaciones sociales, prácticamente simétrico al del discurso por el cual los militares concebían a la sociedad argentina, como si estuvieran ante un espejo que, a partir de una concepción de la identidad propia, generara un polo opuesto

³ Esta preocupación no implicó que no emergieran distintas posturas respecto a la valoración de los diversos sectores políticos y sociales, como tampoco restringió las formas de representarlas. En su texto, Link reconoce en este sentido que la obra de Rodolfo Walsh, muy valorada por Piglia, resulta profundamente subversiva como para pensarse sin dificultad bajo estos parámetros estéticos y políticos, no porque carezca de sus cualidades, sino porque cuestiona incisivamente sus estatutos, pues advierte una práctica de la política fundamentada en la violencia social sumamente arraigada desde los inicios de la modernidad argentina hasta esos años 70, de manera en mayor o menor medida manifiesta, y que sólo puede expresarse en la literatura al cimbrar los paradigmas conceptuales desde los que se comprenden predominantemente sus funciones, esa “institución literaria” que formaliza el pensamiento intelectual: “Lo que Walsh sabía y decía es que la violencia salpica y mancha el estilo, las estrategias narrativas, la estabilidad de los géneros, la autonomía de la literatura [...] Pero ¿cómo representar esa violencia? La literatura del setenta pretende contestar esa pregunta. La respuesta de Walsh parecería ser: ‘Violentando todas las nociones sobre la literatura, escribiendo sobre basurales...’” (58).

necesariamente enemigo, en cuyos enfrentamientos se reducen todos los problemas sociales:

La violencia demostró estar en todos los niveles, pero la izquierda, en su maniqueísmo, no supo ver en ella misma los síntomas que tan claramente percibía en el enemigo, sin comprender el espejamiento del que era objeto. Así, el fracaso de la izquierda en los años setenta, y su incapacidad de suscitar un apoyo masivo que le permitiera sobrevivir a la marea represiva, pueden atribuirse en parte a su maniqueísmo, que no le permitió ofrecer al pueblo un proyecto de hombre y nación radicalmente distinto al propuesto por el represor (47).

Para 1973, se realizan elecciones sin la proscripción del peronismo por primera vez en 21 años, que serían contundentemente ganadas por el peronista Héctor Cámpora, quien días después convoca a nuevas elecciones para que el mismo Perón, de regreso del exilio, pudiera asumir la presidencia del país. Este efímero retorno estuvo marcado por una creciente violencia política, tanto al interior de un peronismo fraccionado por intereses encontrados como al exterior, donde movimientos guerrilleros (Montoneros y el ERP) intensificaban la inestabilidad gubernamental, y los cuales Perón permitió que fueran combatidos por el grupo de ultraderecha Alianza Anticomunista Argentina: “hacia septiembre de 1974, junto al incremento en el número de acciones guerrilleras, no menos de 200 militantes y simpatizantes de la izquierda habían sido asesinados por las “Tres A” u otros escuadrones de la muerte” (Reati 24). Los métodos de terrorismo y violencia social que ya se empezaban a implementar serían sistematizados por la Junta Militar durante la dictadura. La muerte de Perón en 1974 (por la cual su esposa, Isabel Perón, asumiría el poder) y este caótico panorama político y social, propiciaron que empezara a generalizarse en ciertos sectores la idea de que sólo las fuerzas militares podrían traer la estabilidad necesaria:

Todo esto fue construyendo un cierto consenso, en especial de parte de los grupos empresariales y los medios de comunicación conservadores, para que los militares regresaran al poder y “pusieran orden” al país. Los militares, por supuesto, no desaprovecharon la oportunidad y establecieron un proyecto

centrado en su plan antiliberal contra la guerrilla, pero que a su vez tenía ciertas miras económicas y políticas (Fierro 23-24).

De tal forma, acontecieron en cuestión de unos cuantos años transformaciones radicales que darían lugar al golpe militar en 1976 y que, por supuesto, no sólo atañían al compromiso político de la izquierda intelectual de Argentina, sino a todos los aspectos de la vida social⁴. Dio inicio un proceso dictatorial de violencia y terrorismo sin precedentes en el país, y en el que se ha señalado constantemente el particular ensañamiento contra el campo cultural y los espacios de producción intelectual, como puede deducirse de las palabras que remite Reati de Jorge Videla, quien asume la presidencia de Argentina al inicio del llamado “proceso de reorganización nacional”: “no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquél que en el plano de las ideas quiere cambiar nuestro sistema de vida...” (43). Estas declaraciones trascendían la simple comparación de los miembros de la izquierda intelectual, negativamente tildados como “ideólogos de la subversión”, con agentes terroristas, pues en el fondo entrañaban la firme intención de cortar los vínculos estéticos y culturales que los años anteriores, con variable éxito, se habían buscado tender hacia las necesidades de los sectores populares. Esta estrategia comportaba claramente el propósito de despolitizar la vida social, imponer una serie de funciones a cada estrato a fin de hacer efectiva la hegemonía militar, o en palabras de Sarlo, la privatización de lo público: “Esta escisión fue repetidamente tematizada por los ideólogos y los funcionarios del régimen, a través de las consignas que difundían la separación de la política respecto de la enseñanza, de la religión y del arte. Esto era funcional a la tendencia dominante hacia la atomización y la privatización de las prácticas.” (“El campo intelectual” 104). En consecuencia, tuvo lugar una inquietante

⁴ Con relación al impacto de la dictadura militar en el campo cultural y la sociedad, puede profundizarse en Avelar (2011), Reati (1992), Sosnowski (1988), Kohut y Pagni (1993), Bergero y Reati (1997) y Fierro (2013).

censura hacia los intelectuales y artistas ajenos al régimen, siempre bajo sospecha, y por tanto bajo la amenaza constante de que en cualquier momento se pudiera atentar contra su propia vida. Sarlo señala el funcionamiento de estas tácticas, que infundían un terrible temor basado en la incertidumbre:

En tanto régimen terrorista (donde la legalidad está marcada por lo arbitrario del poder), las pautas de la censura eran sólo parcialmente conocidas por aquellos sobre los que los censores operaban. Esto se manifestó en la ausencia de indicaciones precisas sobre lo que podía hacerse o decirse. Al ampliar la zona de indefinición, el régimen militar apuntaba a significar que toda manifestación podía incurrir en delito (“El campo intelectual” 104).

De esta manera, la Junta Militar se encargó de monopolizar los discursos políticos y sociales, imponiéndose tanto por las abiertas manifestaciones de un implacable y terrible aparato represivo como por mecanismos más sutiles e implícitos; basta recordar la circulación que se dio en el imaginario colectivo del papel metafórico que la Junta se atribuía como cirujano de una sociedad enferma y contaminada por brotes de subversión que debía erradicar, imágenes configuradas desde el mismo uso retórico del lenguaje oficial: “abundan en términos relacionados con la medicina y la higiene: si el país está ‘infectado’, es necesaria una guerra ‘sucias’; ‘limpiar’ a alguien significa matar, en la jerga de los grupos operativos; y las salas de tortura son conocidas en muchos centros de detención como ‘el quirófano’ o la ‘sala de terapia intensiva’” (Reati 45).

Ante este escenario, el escritor o intelectual debía elegir entre lidiar con las nuevas condiciones de control y censura que limitaban su actividad, o exiliarse en algún otro país donde los medios de producción cultural le permitieran pronunciarse respecto a su situación, signada por una insalvable distancia no sólo geográfica, sino también afectiva. Ricardo Piglia eligió la primera opción, por lo que formó parte del conjunto de escritores y críticos que, ante la restricción de sus medios de expresión, se vio en la necesidad de crear clandestinamente alternativas para articular una voz propia, inconforme e indispueta a adecuarse al régimen. Beatriz Sarlo, quien también optó por

quedarse en Argentina, señala las nuevas condiciones a las que se enfrentaba su generación al vivir directamente la experiencia de la dictadura:

La gran cuestión de esos años fue si se podía presionar sobre los límites, colocarse siempre un paso más allá de lo que opinaba el sentido común macerado por el terror, el escepticismo y el aislamiento. Por eso, una parte importante de los esfuerzos debió encaminarse a la construcción de espacios propios, ajenos al aparato del Estado y los grandes medios, fuera de las instituciones educativas oficiales. La voluntad política de subsistir como intelectuales en la Argentina debía recurrir a la imaginación alternativa (“El campo intelectual” 105).

Con el debate público y la libertad de expresión anulados oficialmente, la literatura fue un espacio que, si bien sufrió efectivamente los embates de la censura y la represión, pudo ocuparse de los problemas que atravesaba la sociedad con un poco de mayor libertad respecto a otros campos de producción cultural relacionados con los medios masivos de comunicación, como la radio o el cine, más al alcance del brazo del control estatal por la mayor visibilidad de su difusión.

1.1.2 Relectura de la “Historia”: *Respiración artificial* como propuesta narrativa

Cabe considerar la importancia que tuvo por entonces *Punto de Vista* (1978-2008), revista editada en sus inicios por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y el mismo Ricardo Piglia, y una de las escasas fuentes de crítica social y cultural del periodo, la cual perduró varios años después como uno de los ejes más importantes de reflexión de la izquierda intelectual:

Como parte del intento de desarrollar un marco materialista para el análisis de la literatura y las culturas de masas y popular, la revista trae al primer plano figuras hasta entonces marginales a la reflexión de izquierda en Argentina, como Raymond Williams y Pierre Bourdieu. Desde el principio incluyó también alusiones decisivas al pasado argentino, encontrando en la reflexión histórica la posibilidad de plantear temas relacionados con la realidad política del país en un contexto de represión feroz sobre la actividad intelectual. (Avelar 71).⁵

⁵ Un antecedente cercano de esta recapitulación crítica de la historia frente a perspectivas maniqueas, que se remonta a la época de la mencionada politización del campo cultural argentino, fue el grupo de la revista *Contorno*, que consideraba, como lo resume Sandra Garabano, que: “El problema del ‘ser nacional’ no está en ‘el origen’, sino en la historia. Lo que en los ensayistas del ‘ser nacional’ aparece

Tal como se planteaba en el ejercicio crítico de este grupo, la reflexión histórica también pasó a ser un recurso literario para la narrativa que se produjo a partir de estos años, empleado como un espejo del tiempo que se vivía, es decir, no con el fin de afirmar posturas ideológicas o nacionalistas, sino, por el contrario, con el de evidenciar la dificultad de dar un orden lógico a una historia más bien incierta, tanto al nivel de la sociedad como de la experiencial individual. Esta actitud propició el desarrollo de algunas alternativas formales que tendían a la fragmentación discursiva y al rechazo de la representación mimética, lo que implicaba cuestionar la capacidad del lenguaje para narrar la realidad, para dar la certidumbre de verdad. Esta cualidad literaria adoptó múltiples formas en relación a la historia, incluso las más elusivas, como sugiere Sarlo al inicio de “Literatura y política”, uno de los artículos más importantes que publicó en *Punto de Vista*, justo recién terminada la dictadura: “Seguramente no en todos los textos, pero incluso su ausencia (de la historia) parece un desplazamiento, una escritura en hueco. Hay textos elocuentes en su silencio” (8). Esta índole de reflexiones, fuera de evadir la batalla perdida que parecía ser el devenir argentino, apuntaba a sus más profundos orígenes. Con relación a la ficción de aquellos años y su uso de la experiencia, Sarlo afirma: “Asaltados por la historia, los escritores no eligieron hablar en nombre de ella, porque en la violencia de esta década se disolvieron algunas de las certidumbres del pasado político reciente”; y más adelante: “Trabajó (la narrativa), en cambio, con los fragmentos de la experiencia, de manera tal que podría decirse que lo mejor de la literatura argentina de esos años lleva las huellas de la historia” (“Literatura” 9-10)⁶. Mediante estas “huellas de la historia” de las que habla Sarlo, si

como característica peculiar, y sobre todo esencial de lo argentino, cobra una perspectiva histórica en los intelectuales que dirigen la revista de *Contorno...*” (32).

⁶ Esta aproximación a la historia que Sarlo nota en la narrativa argentina, ya no como un relato uniforme y coherente sino como una experiencia fragmentaria y contradictoria, permea *Respiración artificial* como

bien se apela necesariamente a una narración poliédrica, cuyos rastros han sido blanco de distintos aparatos represivos según sus contextos, se pretendía indagar en el conjunto complejo de esta identidad heterogénea e histórica, dinámica en el transcurso del tiempo y que el presente, bajo nuevas condiciones, hereda.

Ricardo Piglia se adscribe con *Respiración artificial* (1980), tal vez en mayor medida que con cualquier otra obra que haya publicado, al nutrido y complejo debate en torno al dilema que pasó a significar la historia moderna para los argentinos a raíz de la dictadura, pues sus páginas sondean insistentemente ciertos episodios históricos de los que se han desprendido las grandes contradicciones de la sociedad occidental. Aunque sitúa su presente narrativo a finales de los setenta, se desarrolla, en su primera parte, como una revisión predominante hacia el pasado argentino, desde sus conflictos nacionales en el siglo XIX hasta los enfrentamientos de las facciones políticas de la década de los treinta, para profundizar, sobre todo en su segunda parte, en la mayor de las convulsiones históricas del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial. La narración ignora, sin embargo, los sucesos de este presente narrativo que no conciernen directamente al vínculo de Emilio Renzi, personaje protagonista, con su tío Marcelo Maggi. La novela no abunda en referencias explícitas a la vida que se llevaba en el país durante el régimen militar ni a sus artífices, sin embargo, el pasado se desdobra en diversas direcciones como un espejo múltiple, de reflejos poco nítidos y asequibles, de un presente tácito y a la vez enigmático: “Piglia indaga sobre el pasado para comprender el presente, abre el pasado a nuevas formas de interpretación, busca en el presente elementos residuales del pasado” (Garabano, 39). Como podrá apreciarse en el análisis, la voz narrativa de cada personaje no sólo se nutre de áreas de conocimiento particulares, sino que también representa en su desarrollo discursivo cómo la violencia

parte de la búsqueda a la que responde desde su epígrafe: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience.” T. S. Eliot.

social de momentos específicos de la historia ha precarizado las condiciones sociales por las que el individuo se relaciona con su entorno, desplazado a un terreno en el que se abren numerosas interrogantes⁷. En tanto materia narrativa, a partir de esta experiencia fragmentaria de la historia que diverge de los discursos totalitarios que se busca imponer, y la cual se halla desasida de una identidad colectiva sólida que le permita habitar armónicamente su entorno social, Piglia pudo especular con diferentes estrategias de articulación ficcional, y que en *Respiración artificial* configuran tanto un estilo literario como una postura crítica de su oficio que, si bien con el tiempo han adquirido nuevos matices, también han determinado sustancialmente su producción posterior.

1.2 Ante la correspondencia ficcionalizada: espacio de lecturas

Como se adelantó en la introducción, *Respiración artificial* está en su totalidad focalizada al interior de varios personajes, es decir, parte en todo momento de perspectivas figurales⁸. Piglia demuestra en este aspecto un gran dominio de la técnica literaria por la complejidad en que desenvuelve la narración, delegada en distintos personajes entre los que alternan testigos y protagonistas, y mediada por diversas modalidades textuales que repercuten en su interpretación, desde intercambios epistolares hasta extensas conversaciones intelectuales, donde las estructuras de los diálogos que sostienen a cada uno de estos casos condicionan, por ejemplo, tanto el

⁷ En este aspecto puede suponerse un diálogo vigente con las relaciones que Rodolfo Walsh encontraba entre ficción y realidad, y con quien Piglia deja claramente asentadas las líneas tanto narrativas como ideológicas que comparte en sus conocidas “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”.

⁸ Pimentel describe la *focalización interna* como la modalidad narrativa que de manera estricta, a diferencia del narrador omnisciente tan común al realismo decimonónico, se apega sensitiva e intelectualmente a uno o varios personajes, independientemente de que la narración sea enunciada en primera o tercera persona: “el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas y espaciotemporales de esa mente figural” (99).

espacio y tiempo narrativos como la misma relación que puede establecer un personaje respecto a otro, como podrá apreciarse más adelante.

En esta clase de narración, distinguir las características y los límites de los discursos figurales en los que se focaliza el relato resulta relevante para su interpretación, pues los personajes adquieren los atributos textuales necesarios para representar una postura ideológica, inteligible tanto por la percepción que comunican de su entorno como por sus acciones, y cuya perspectiva puede vincularse simbólicamente a ciertas coyunturas sociales:

Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación (Pimentel 63).

Cabe precisar que un personaje focalizado, incluso como mediador principal, no orienta necesariamente la interpretación cabal de un relato pese a sus cualidades ideológicas, y en mucho menor medida una novela de las características de *Respiración artificial*, fragmentada por distintas voces narrativas que participan sustancial o tangencialmente de la trama⁹. Esta proliferación de perspectivas, algunas de ellas confrontadas en diversos pasajes, no busca articular una sólida base ideológica que suplante a la dominante, por el contrario, en sus discursos subyace un hondo cuestionamiento tanto a la imagen que todo régimen político proyecta sobre sí mismo y sobre la sociedad a la que somete, como a las funciones sociales determinadas sobre diversos sujetos a fin de que, tal como requiere cualquier aparato de Estado, hagan efectivo el mecanismo ideológico que los relacionan jerárquicamente con el resto de los sectores sociales: “ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin

⁹ Pimentel destaca el discurso figural tanto en la especificidad que se construye por la voz de un personaje como en las relaciones que lo integran a un complejo conjunto narrativo de perspectivas: “El discurso del otro, sin embargo, no sólo lo caracteriza o contribuye a caracterizar a otros personajes, constituye, en sí, un punto de vista sobre el mundo [...] como parte integral de las perspectivas que informan y organizan al relato” (94).

ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos del Estado” (Althusser 10)¹⁰ .

Para dar inicio al análisis narratológico de *Respiración artificial*, la importancia de este capítulo consiste en poner de relieve el perfil ideológico de los dos personajes de cuyo discurso parte la novela, Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi, quienes intercambian una serie de misivas a lo largo de las cuales subyace, con menor o mayor claridad, un cuestionamiento general en torno al acto de narrar, incluso llevado por momentos al límite de su imposibilidad. Esta suerte de crisis narrativa alude veladamente a la fragilidad social que ha generado la dictadura militar, contemporánea tanto de la novela como de la temporalidad ficcional en la que se inscribe, pues si la narración entraña una serie de saberes culturales a partir de una perspectiva específica del entorno en que se produce, ¿de qué materia social puede disponer para recrear estos contenidos, si se halla en un medio donde se han silenciado la diversidad de voces que lo componen, para suplantarlas por rígidos paradigmas maniqueos de dominación? La pertinencia de estas consideraciones estriba en que, como podrá apreciarse a lo largo del capítulo, comprenden implícitamente una visión específica de la posición que ocupa el sujeto marginal, esa precaria exterioridad desde la cual puede narrar su historia y su carácter tan subversivo como frágil en relación a un sistema social jerarquizado. Por supuesto, el exiliado es susceptible de ensayar las posibilidades que comporta este espacio cultural, su figura expone con una claridad estremecedora y particular, bajo cualquier contexto, la usurpación de su identidad.

¹⁰ Me apego aquí al concepto de aparato ideológico con que Louis Althusser piensa la coerción social que ejercen los grupos hegemónicos para representar e imponer sus formas de dominio en el imaginario colectivo: “el aparato de Estado comprende dos cuerpos: el de las instituciones que representan el aparato represivo de Estado por una parte, y el de las instituciones que representan el cuerpo de los aparatos ideológicos de Estado por otra.” (11). Precisamente, la figuración de la sociedad como un cuerpo enfermo, como se menciona anteriormente (p. 26), responde a este tipo de estrategias ideológicas de Estado.

La formación intelectual del tío y del sobrino, historiador y escritor respectivamente, es sustancialmente distinta, pero converge al hacer de la narración (en un sentido histórico y en otro literario) su objeto de interés: por un lado, en gran tensión y conflicto con la incierta reconstrucción del pasado, con las vicisitudes que implica cuestionar una verdad histórica lineal y hegemónicamente instituida; y por otro, en constante confrontación tanto con la tradición literaria como con la relación que tiende la ficción, como producto cultural de un contexto particular, con su sociedad. El discurso y proceder de estos personajes adquiere dimensiones significativas a partir de su relación con estos campos de conocimiento particulares, y por los cuales cada uno actúa y concibe el entorno que les rodea: “un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros– que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual” (Pimentel 88).

Puesto que el análisis que hago de estos personajes parte de la relación que establecen entre sí, de momento sólo me remitiré a algunos pasajes de la primera parte de la novela, titulada “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, donde el narrador principal y *alter ego* del mismo Piglia, Emilio Renzi, registra el intercambio epistolar que mantiene por tres años con su tío, único medio por el que pueden comunicarse. En páginas previas, Renzi aparece como la única voz narrativa, que en principio proporciona el contexto que rodea la “historia” que está por contar. En estas líneas ya puede identificarse fácilmente que se trata de un narrador homodiegético el que se construye textualmente, es decir, un narrador que se halla implicado, en variable medida, en el mundo narrativo que está enunciando, el cual se encuentra necesariamente focalizado por él mismo como personaje, rasgo del que se desprenden dos características relevantes: por un lado, tiene una función *vocal* que asume desde el

espacio de enunciación; y por otro, una función *diegética* o de participación en el relato que narra. Pimentel señala que esta elección textual tiene una cualidad narrativa inherente: “toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje” (140). Si bien esta doble función se deduce de los elementos textuales de la enunciación, puede notarse que Renzi lo hace explícito en lo que dice desde un inicio, y no sólo al delimitar claramente la distancia temporal que media entre lo que narra y el momento de narrarlo –“Si hay una historia, empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro...” (13)–, sino también al señalar el carácter escrito de su misma narración, incluso como si fuera consciente, al emplear un término paratextual¹¹, de que el lector tiene un libro en sus manos: “como si buscara orientarme (Marcelo Maggi), transcribió (detrás de una fotografía que le mandó) las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato” (13). Se enfatiza claramente la figura de Emilio Renzi como escritor, no sólo por lo que cuenta de su trayectoria como tal, sino también por ficcionalizar su narración como un texto escrito –con lo que Piglia tiende ya un paralelismo importante con este personaje–, y aunque no se presenta como su único autor, sí hace patente su intervención directa.

El contexto por el que Renzi empieza a contar su historia remite básicamente al conocimiento que tiene de las intrigas familiares que hacen de su tío un personaje enigmático, de quien narra conductas y acciones pasadas aparentemente inexplicables que lo han llevado a un completo alejamiento de su núcleo familiar y social, a vivir prácticamente en el anonimato por motivos velados. Renzi hace este preámbulo debido

¹¹ En esta línea, González Álvarez señala algunos de los usos generales que hace Piglia de los paratextos, estas fracciones textuales (prefacios, notas, epílogos, etc.) que tienen una función específica preconcebida para el conjunto total de una obra: “Muchos textos piglianos adquieren el formato de un paratexto explicatorio por cuanto el autor se prodiga en el uso de pretendidos prólogos y notas al pie de página para sus textos ficcionales así como en la construcción de fragmentos al margen para glosar capítulos y obras determinadas de la historia literaria argentina” (18).

a que, a raíz de la publicación de su novela presuntamente familiar, ha recibido inesperadamente una carta de su tío desde Concordia, en la frontera con Uruguay, hecho que reactiva el enigma de su desaparición que el paso de los años y la circulación de historias inciertas habían aplacado. Renzi, no sólo narrador, sino escritor-personaje del texto, como se ha visto, transcribe la primer carta que recibe a continuación de estas páginas introductorias, a la que sigue una parte de la correspondencia que tendrían desde entonces. En este punto, debido al registro epistolar que se adopta, empieza a perfilarse la focalización múltiple que irá adquiriendo la narración, y que pone de relieve un enigma familiar que, de haber quedado focalizado en el personaje de Renzi, permanecería opaco tanto a sus ojos como a los del lector: “Todas estas formas de multiplicar la instancia de la enunciación relativizan el mundo ficcional creado, y reducen considerablemente la ‘autoridad’ del que narra. Pasa así a primer plano de la conciencia del lector que no le hayan narrado todo lo ocurrido...” (Pimentel 144). Un relato epistolar siempre parte gramaticalmente en estilo directo, es decir, el discurso figural es reproducido íntegramente sin la necesidad de ninguna mediación narrativa, como si se le estuviera citando; sin embargo, el discurso directo de un personaje, en cualquiera de sus modalidades, tiene la libertad de alternar con el estilo indirecto para narrar diversos acontecimientos, ya sea que formen parte de su propia historia o dé cuenta de la historia de otros personajes:

Todas estas peculiaridades de la forma dramática de presentar el discurso de los personajes operan, con distintos matices, en las tres modalidades orales del discurso directo –diálogo, soliloquio o monólogo interior–, en todas ellas la deixis de referencia es siempre el aquí y el ahora del acto de la locución. No obstante, y de manera casi inevitable, incluso los monólogos más centrados en el presente y en la emoción tienden a devenir en narración (Pimentel 89).

Atendiendo este aspecto, el estilo epistolar no es muy distinto del discurso que Renzi había adoptado al narrar desde su limitada perspectiva la historia de su tío, pero introduce otras instancias de enunciación, la narración se delega a otro personaje y el

foco se desplaza en cada uno de los corresponsales. Pese a que la estructura epistolar sea una forma manifiesta de aumentar las fuentes narrativas, hay que observar que la narración de toda esta parte de *Respiración artificial* sigue mediada por Renzi, aunque sea de manera mucho más discreta que en un principio. Esto es visible en las breves intervenciones de su voz narrativa que, pese a no ser parte del texto epistolar, se halla intercalada en él para acotarlo, como puede observarse claramente en los siguientes párrafos, escritos a continuación de una de las cartas de Maggi:

Empezamos a escribirnos y nos escribimos durante meses. No tiene sentido que reproduzca todas esas cartas.

Las he vuelto a releer y no encuentro ahí una evidencia clara que pudiera haberme hecho prever lo que pasó (24).

Si bien es evidente que la narración se focaliza en el discurso de Maggi al reproducir sus misivas, son necesariamente leídas al interior del texto que en su conjunto ofrece Renzi, pues éste, como narrador, decide qué cartas transcribir, se leen en función de la historia y el enigma que previamente relató y, como puede observarse en este fragmento, anticipa que tienen una relación, a esas alturas imprevista para el lector, con lo que todavía tiene por contar. Algunos guiños textuales enfatizan la mediación de Renzi al interior mismo de sus cartas y las de su tío, aunque altere ligeramente la integridad de su transcripción, como si su voz narrativa insistiera en recordarnos que esta narración epistolar es parte de su relato. Por un lado, Renzi se dirige a Maggi: “cruzó el salón (Luciano Ossorio) haciendo crepitar las llantas de goma sobre el piso de parquet. Usted, me dijo, *le escribo a Maggi*, se parece a Marcelo” (20); y por otro, viceversa: “El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Ossorio, *me escribe Maggi*, vive en la constante nostalgia del futuro” (31). Más que un relato epistolar entre estos personajes en un sentido estricto, el texto se construye como la narración de Renzi que, en tanto personaje-narrador, incorpora el discurso de Maggi redactado en sus cartas, pues cuando la voz de aquél interviene como instancia de

enunciación (marcada en cursivas), narrativiza la correspondencia que uno a otro se dirigen. Lo que interesa de momento es notar que esta manera de ficcionalizar la narración epistolar al interior de su misma escritura plantea a su vez espacios de lectura, aunque desde distintas posiciones. Las circunstancias que rodean la correspondencia determinan la relación que tienen Renzi y Maggi como interlocutores mutuos: el sobrino es quien pregunta por la información que el tío medianamente proporciona, pero que a la vez constituye el punto de interés narrativo del que partirá la trama, estructura que, como señala Jorge Fornet, utiliza Piglia recurrentemente para la elaboración de sus ficciones: “un protagonista cercano al autor real (que aparece incluso con su nombre) establece un contrapunto caracterológico, situacional y verbal con otro personaje, señalado como enigmático, que es quien en verdad concentra el interés dramático y anecdótico de la narración” (“Un debate” 349). Esta aparente ambigüedad, donde el relato focalizado se ciñe a las limitaciones de un personaje que no responde por sí mismo a las interrogantes y expectativas que urde la trama, lo cual motiva la búsqueda de otras fuentes de enunciación para dar cuenta del otro, es el principio de las diversas modalidades de la narración testimonial¹².

Así es como Renzi, gracias a la mediación que ejerce sobre el relato, narra esta indagación en la vida enigmática de su tío, cuyo testimonio ya se empieza a configurar a partir del intercambio epistolar. En sus cartas, Renzi no sólo se preocupa por esclarecer las misteriosas circunstancias que han rodeado a Maggi tantos años, informarle sobre su vida o compartir sus opiniones en torno a su oficio y la literatura, todo lo cual funciona en realidad como un pretexto superficial para ir desgranando conflictos mucho más

¹² Como explica Pimentel: “el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que el del propio narrador “ (145).

íntimos: la importancia de su discurso reside en que revela discretamente las inquietudes que poco a poco lo irán incitando a ir en una búsqueda física, y ya no únicamente intelectual, de Marcelo Maggi. Sin embargo, por parte del tío, este primer núcleo narrativo empieza a desplazarse fuera de su esfera familiar: aunque en las primeras cartas Maggi relata episodios de su vida personal y de su militancia política, así como opone sus propias versiones en torno a sus relaciones familiares y su consecuente huida, en ningún momento explica las causas de fondo que la motivaron, por el contrario, como restándole importancia, va introduciendo lentamente cómo aquellos acontecimientos lo llevaron a interesarse en Enrique Ossorio, misterioso personaje del siglo XIX, exiliado y considerado traidor de la nación, de quien ha rescatado un archivo con diversos documentos –“textos, cartas, informes y un *Diario* escrito por Ossorio en Norteamérica” (29)– en los que está trabajando, a fin de publicarlos. De esta manera, la correspondencia ya no es sólo la oportunidad de escribir y presentarse a sí mismo ante el otro, sino que se vuelve un espacio donde se cristalizan las lecturas sobre el otro: por un lado, las que Renzi hace de su tío, y por el otro, las que registra Maggi en torno a los documentos históricos de Ossorio. De esta manera, el diálogo epistolar traza el movimiento de doble búsqueda, que aspira a reconstruir la trayectoria histórica y personal de dos vidas en una escritura que salve, en relación a Ossorio, la distancia temporal, y en relación a Maggi, la espacial.

1.3 Marcelo Maggi: tras las huellas de la historia

Si en el presente análisis aisláramos el discurso intelectual que Maggi desarrolla en torno a la historia de las circunstancias narrativas en las que lo produce, ignoraríamos uno de los ejes literarios más relevantes de la obra de Piglia y que el autor maneja con una desenvoltura ejemplar: la confluencia e intrincamiento de pasajes críticos y

ficcionales en un mismo espacio textual. Por supuesto, no es un recurso gratuito, por lo que las reflexiones de este personaje deben entenderse en constante relación con las historias que la novela va tejiendo en su trayectoria.

Se plantea parte del misterio que rodea a Maggi como un hueco en la historia familiar, el curso de su vida se escinde de manera aparentemente inexplicable de este núcleo social convencionalmente instituido del que en un principio era elemento integral. El mismo Renzi reconoce este punto de fuga como un espacio susceptible de reconstruir distintas versiones, historias imaginadas a partir de datos dispersos que fluctúan entre lo veraz y lo ficticio, un espacio que necesita enmendar de alguna forma ese vacío para estabilizar un relato social mutilado: “El hermano de mi madre estuvo preso casi tres años. A partir de entonces es poco lo que se sabe de él; en ese momento empiezan las conjeturas, las historias imaginadas y tristes sobre su destino y su vida extravagante; parece que ya no quiso saber nada con la familia, no quiso ver a nadie...” (14). En función de esta fractura, sobre la que Renzi ya llama la atención desde el inicio y que por la reaparición de su tío se manifiesta en la clandestinidad, en un constante desplazamiento geográfico e incluso en la fragmentaria disposición epistolar de su discurso, la trama empieza a urdir una serie de circunstancias narrativas que más adelante plantearán paralelismos significativos entre Maggi y Enrique Ossorio, cuyas semejanzas rebasan un simple acercamiento histórico, pues los emparenta a un nivel mucho más subjetivo y personal, por lo que orientan muchas de las lecturas que podamos hacer de la acción y el pensamiento de estos personajes. Así, la trayectoria vital de Maggi sugiere paulatinamente la importancia que tiene el peso de su propia y directa experiencia social para determinar el desarrollo de su discurso en torno a la historia.

En la última carta que envía a Concordia, donde le anuncia su visita próxima, Renzi expresa que esta tensión ha dirigido las ideas que se hiciera de su tío a lo largo de la correspondencia mantenida, ya que, si bien no se han disipado el misterio y la distancia que rodeaban a la figura de Maggi, si han trascendido lo que en principio aparecía únicamente como anecdótico y familiar:

Uno tiene siempre la sensación de que atrás de tu vida hay algo oculto, un secreto que cultivás como otros las flores de su jardín. Efecto, creo, no tanto de la historia propiamente dicha, como vos insinuás, sino más bien del ejercicio de la profesión del historiador: dedicado tal cual estás a hurgar en el misterio de la vida de otros hombres (de otro hombre: Enrique Ossorio), has terminado por parecerte al objeto investigado (89-90).

Sería ingenuo pensar que esta trasposición figural se debe únicamente al simple interés intelectual que Maggi expone sobre Ossorio. Esa ruptura que caracteriza las trayectorias de ambos personajes no parte de una suerte de discernimiento mental, sino que se produce en el seno de la vivencia íntima, el interés histórico de Maggi nace de su propia experiencia y sensibilidad, en ellas reside el origen seminal de sus elucubraciones teóricas. Aunque a estas alturas no se puede precisar la situación que atraviesa Maggi, podemos aducir que la inquietud histórica e intelectual producida por la visión que un personaje, mucho tiempo atrás, pudo conformar en el exilio, en la exclusión de su entorno, responde inicialmente a la enajenación que sufre Maggi de su propio medio, donde al pensamiento generado siempre lo precede el íntimo estremecimiento de una sensibilidad escindida, como lo describe María Zambrano en su ensayo de “El exilio”:

La experiencia es desde un ser, este que es el hombre, este que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. (...) Lo que ve le hiera, le puede herir aún prodigiosamente para que su ser se le abra y se le revele, para que vaya saliendo de la congénita oscuridad a la luz, esa que ya hirió sus ojos –heridas– cuando los abrió por primera vez, cuando salió de su sueño... (30).

De esta manera, así como podemos aproximarnos mediante las cartas de Maggi a sus ideas y reflexiones en torno a la historia como disciplina, y a Ossorio como su particular

objeto de estudio, también puede sospecharse en ellas un fondo complejo del que emerge esa vida superficial y aparente como un enigma, y es en su resolución que su discurso propone una forma de pensar su profesión de historiador.

Podemos articular el discurso histórico de Maggi disperso en sus cartas a partir de aquellos fragmentos que abandonan el interés por aclarar los acontecimientos superficiales de su vida, a partir de aquéllos que, pasado el entusiasmo que despierta la figura de Ossorio y los lazos comunes que van urdiendo, se tornan más reflexivos al respecto, es decir, los que tienen el menor grado narrativo y una mayor presencia de su estilo directo. Maggi parte de su lectura del archivo para pensarse como historiador: “(Maggi) Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro y los problemas que se le presentaban empezaron a cruzar sus cartas. Estoy como perdido en su memoria, me escribía, perdido en una selva donde trato de abrirme paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas de olvido” (26). Empiezan a surgir las interrogantes sobre el tipo de libro que quiere publicar Maggi a partir de los documentos de Ossorio, qué busca rescatar del legado escrito de este individuo, si se trata de reconstruir una narración histórica de su vida, o de editar el archivo como sus memorias póstumas; sin embargo, Renzi transcribe párrafos después estas líneas significativas de su tío: “Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en un sentido clásico, una biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*” (30). Podemos suponer que en Enrique Ossorio, a la luz de la lectura que hace Maggi de su archivo, se condensa un pensamiento en intensa confrontación con el contexto histórico que le rodea, o en sus palabras, un *movimiento excéntrico* que se escinde del discurso hegemónico de su época y hace falta desentrañar de los textos relegados en estos documentos. El archivo que Maggi describe vagamente ya tiene, no obstante,

implicaciones relevantes para el tipo de relato histórico que puede contener, pues constituye un conjunto heterogéneo de elementos narrativos cuya reconstrucción es un artificio discursivo, una ficción documentada que se opone a una versión de la historia supuestamente neutral y objetiva¹³. En una entrevista de 1985, donde se retoman muchas de las cuestiones sobre la historia que pocos años antes ya se planteaban en *Respiración artificial*, Piglia observa las cualidades narrativas que comporta el archivo al momento de su estudio e interpretación histórica:

el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es como una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles (*Crítica* 90)¹⁴.

De esta manera, el archivo se define como un conjunto complejo y proliferante de datos situados en determinadas circunstancias históricas, y que por tanto, como si se tratara de las pruebas de un crimen diseminadas entre infinitas anécdotas accidentales, exige una lectura sumamente activa por parte del historiador para comprender y articular una serie de relaciones implícitas, a fin de que puedan narrar procesos del pasado con los que se pueda disponer un diálogo desde la enigmática y desconcertante actualidad. Al reconstruir este relato, ese movimiento excéntrico que Maggi busca mostrar, las interrogantes que asedian el presente pueden reactivar la historia que ha quedado pendiente, que rehúsa a resolverse en la crisis social en la que se encuentra inmerso. Esta aproximación histórica, al apelar a la indagación de testimonios marginales y

¹³ En sus “Tres propuestas...”, Piglia resalta la importancia de esta circulación de ficciones sociales como una contrapartida a lo que, como se expuso en la nota 10, Althusser definía como aparatos ideológicos estatales: “a estos relatos del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contrarrumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura” (16).

¹⁴ Aunque puede ser una lectura reducida analizar la obra de Piglia a la luz dominante de sus textos críticos, hay rasgos particulares que tienden a consonancias innegables y vale la pena destacar, a la manera de lo que González Álvarez denomina “lectura estratégica”: “Según esta práctica, el énfasis mostrado por el autor en iluminar algunos aspectos críticos de otro no obedecería si no a la pretensión de proyectar tales rasgos sobre su propia literatura...” (35).

fragmentarios, tiende interesantes lazos con lo que Carlo Ginzburg expone en torno a la teoría del paradigma indiciario y su relación con el conocimiento histórico: “Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa...” (“Raíces” 144). Ginzburg no propone una forma de comprensión particularmente histórica, sino que encuentra en la práctica de diversas actividades humanas, desde disciplinas socialmente reconocidas hasta labores de la vida cotidiana que se remontan a la prehistoria, la aplicación particular de un saber intuitivo para reconstruir un conocimiento empíricamente inaccesible. Ginzburg, al oponer el sentido universal que fundamenta a las ciencias exactas, destaca el carácter específico de este saber indiciario, que apela a un bagaje particular de conocimientos que escapan a la formulación de leyes generales para ponerse en práctica:

Se trata de disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales, *en cuanto individuales*; y precisamente por eso alcanzan resultados que tienen un margen insuprimible de aleatoriedad [...] Muy distinto carácter poseía la ciencia galileana [...]. El empleo de la matemática y el método experimental, en efecto, implicaban respectivamente la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos, mientras que el punto de vista individualizante excluía por definición la segunda, y admitía la primera con función solamente auxiliar. Todo ello explica por qué la historia nunca llegó a convertirse en una ciencia galileana (“Raíces” 147).

Aunque la amplia difusión de este tipo de conocimiento lo ha llevado a un nivel paradigmático, se realiza y transmite en buena medida de manera inconsciente, pues a lo largo del tiempo, como puede entenderse en estas líneas, ha adoptado las más variadas formas y aplicaciones, como lo son hoy en día las ciencias sociales y las humanidades; sin embargo, como el mismo Ginzburg enfatiza, lo que comporta este saber en toda su diversidad es que responde a necesidades específicas, que emergen en función de

situaciones contextuales que no pueden ser abstraídas por un conocimiento general, predecible y reproducible. El carácter particular de esta práctica no recae sólo en el saber que comunica, sino también en quien se halla en condiciones de aprehenderlo: “La noción de lo individual, asimismo, introduce la cuestión de la subjetividad, tanto de quien ha dejado la *huella* como de quien la reconoce como *indicio*” (Lorenz 48). Es en esta cualidad que reside la importancia narrativa del paralelismo establecido entre Maggi y Ossorio. La trayectoria de Maggi constituye una íntima y progresiva escisión de su entorno social, experiencia que le permite dialogar con el pasado que entraña el legado marginal de Enrique Ossorio, y que abarca la misma ruptura de sus relaciones familiares, lazos que en el fondo componen una parte importante del entramado social y mediador con el Estado. No es fortuito que Piglia haya construido a este personaje, lector de los indicios de la historia, a partir de algunos de los atributos que él mismo destaca para las funciones narrativas del detective en la novela policial: “si el detective estuviera incorporado a la estructura familiar, dejaría de cumplir esa función. La sociedad dice: se puede ser todo lo marginal que se quiera pero la familia es el punto institucional de anclaje del sujeto con el conjunto de las instituciones” (“La ficción paranoica” 5). De esta manera, Maggi recurre a la historia como la principal fuente intelectual de su discurso, segregado cada vez más por el advenimiento de la coerción política y la censura que la dictadura ha producido.

A estas cualidades narrativas se debe, en mi opinión, la pertinencia de aproximarnos a la voz narrativa de este personaje bajo la perspectiva del paradigma indiciario de Ginzburg, pues si bien se trata de una teoría que busca comprender mejor ciertos rasgos del marco metodológico del historiador real, comportan también una forma de concebir la historia y sus procesos culturales a través del tiempo. No se trata de dilucidar una especie de aportación a la disciplina histórica en la voz narrativa de

Maggi, sino de entender las aportaciones de esta disciplina a la construcción ficcional de su discurso, pues no hay que olvidar que Piglia lo adscribe deliberadamente a este tipo formación. Cual detective que busca y selecciona evidencias, cuando el historiador de oficio trabaja con documentos del pasado histórico sólo puede contar con datos fragmentarios de esa realidad opaca en la que indaga, indicios que además debe reconocer e interpretar para impedir el olvido al que tienden, tal como expresa Maggi con cierto tono de preocupación. Hay un esfuerzo crítico por comprender la historia como un problema esencialmente de perspectiva temporal, que Maggi recurrentemente asocia en sus cartas al agua indómita de los mares o a su imparable flujo en los ríos, imágenes que sugieren, debajo de la nítida superficie, una realidad oculta más compleja, nunca transparente desde nuestro presente:

La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros? Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, hundirse, volver a aparecer, entreveradas en los camalotes de la corriente (32).

El reconocimiento de los indicios, esas palabras perdidas en la corriente del tiempo, no es plenamente objetivo ni restituye fiel y completamente las redes de significaciones culturales en las que originalmente se produjeron. Existe una estructura simbólica detrás de cada momento histórico que es imposible concebir en su totalidad, que como tal es única e irrepetible, y cuyo legado tan sólo puede transmitirse o reconstruirse, en menor o mayor medida, de manera fragmentaria. Por su parte, el historiador ejerce una labor básicamente investigativa en su papel de observador e intérprete de los rastros que, con el uso combinado de ciertos conocimientos teóricos y una suspicaz imaginación intuitiva, pueda descifrar en los reducidos soportes materiales que han sobrevivido a la historia; sin embargo, su oficio sólo constituye una formalización específica de conocimiento histórico entre muchos otros tipos de saber indiciario, como puede

colegirse de la transmisión y apropiación de ciertos símbolos culturales que han sido fundamentales y necesarios en el desarrollo histórico de diversos grupos sociales en distintos contextos. De ahí que Lorenz, en la lectura que hace del texto de Ginzburg, destaque la posibilidad de una aproximación diacrónica de los indicios: “El paradigma indicial permite reconstruir esos derroteros, sin duda mediante un gran esfuerzo de erudición e imaginación. [...] La mirada microhistórica [...] puede aportar luz sobre las formas de apropiación de esos legados simbólicos a partir de casos individuales” (52).

Cabe enfatizar que este saber indicial, ya sea visto sincrónicamente como un saber compartido por una comunidad en un contexto específico, o diacrónicamente como un legado fragmentario que ciertas condiciones le permiten transmitirse a través de distintos contextos, parte en principio de un conocimiento empírico, ya que estas huellas, códigos culturales puestos en práctica por sus actores históricos o reconocidos en documentos del pasado, siempre tienen un soporte sensible a quien se encuentre en condiciones de reconocerlas, aunque, en última instancia, remitan a una realidad inasible cabalmente en la experiencia. Ginzburg también pondera los alcances que conlleva este aspecto determinante: “Este carácter concreto constituía la fuerza de tal tipo de saber, y también su límite, es decir la incapacidad de servirse del instrumento poderoso y terrible de la abstracción” (“Raíces” 155).

La subjetividad que supone esta situación opera también en el historiador, pues no es un observador privilegiado y neutral, y aunque se respalde en una teoría formal y especializada, siempre lleva una carga personal y política que orienta su investigación y las herramientas conceptuales que emplea, como señala Enzo Traverso: “los historiadores necesitan conceptos, y sus interpretaciones siempre participan de una confrontación de ideas. Este trabajo hermenéutico posee una dimensión política que sería ilusorio negar escondiéndose detrás del biombo de la ciencia” (20); sin embargo,

pese al perfil inherente de toda aproximación al pasado, Traverso reivindica la necesidad de una conciencia histórica: “Hay que saber de dónde vienen los conceptos que usamos y por qué usamos éstos y no otros. Y también, hay que saber descifrar el lenguaje de los actores de la historia que son objeto de nuestras investigaciones” (21). Esta aproximación subjetiva de la historia se fundamenta, como defiende Traverso, en una profunda comprensión y sensibilidad de las necesidades que emergen de un presente con el que el historiador debe estar críticamente compenetrado, incluso (y más) si ello implica una ruptura tanto emocional como intelectual con su entorno. Por supuesto, al ejercer este tipo de lectura quien indague en el pasado, que puede ser tan profesional como íntima, no significa que manipule la historia para legitimar el devenir al que ha dado lugar, lo que en realidad tiene como principio juzgar el tiempo bajo el supuesto lente de la objetividad; por el contrario, es necesaria la lúcida experiencia del historiador que dé cuenta de los momentos críticos del presente, para que así pueda trascender el legado que se pudo haber dejado en el pasado sin que hasta entonces se tuviera conciencia plena de ello, como ya advierte Benjamin en una de sus “Tesis de filosofía de la historia”, las cuales parecieran navegar entre líneas por todo el discurso de Maggi: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. [...] El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (180)¹⁵. En este sentido, y como restando importancia a su formación como historiador, quizá a fin de subrayar el carácter subjetivo de sus ideas sobre el pasado, el mismo Maggi deja testimonio de la trasposición temporal por la que pasa al estudiar el archivo:

¹⁵ Para ahondar en el tema, García García (2013) expone a detalle la influencia que tuvo Benjamin en la trayectoria intelectual de Piglia durante los años 70, proyectada en su actividad crítica y editorial como en un profundo replanteamiento de sus posturas políticas y estéticas.

Sufro la clásica desventura de los historiadores, me escribía Maggi, aunque yo no sea más que un historiador amateur. Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos lo que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular (26)

Por supuesto, no es que experimente una especie de bovarismo a partir de la vida Ossorio, sino que sus pensamientos y obsesiones no asedian únicamente las vicisitudes por las que pasó aquel personaje decimonónico, sino que hacen patente el peso con que el presente orienta sus ideas y sus convicciones, es consciente del carácter particular de la historia que indaga y a la vez de las condiciones subjetivas que motivan su lectura y comprensión: “En realidad, me escribía Maggi, trato de usar esos materiales que son como el reverso de la historia y trato de ser fiel a los hechos pero a la vez quisiera hacer ver el carácter ejemplar de esa especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla” (30). En este telar de tribulaciones que teje Maggi como historiador, resulta de gran importancia el concepto que tiene del testimonio de Ossorio como el *reverso de la historia*. Si bien Ginzburg, en respuesta a diversas polémicas que en un primer momento suscitó su trabajo¹⁶, reivindicó el paradigma indiciario como una herramienta susceptible de distintos usos, según los intereses a los que respondiera quien la empleara, no puede descartarse la importancia que puede aportar en el conocimiento de grupos o individuos tradicionalmente marginados del estudio histórico e intelectual. El particular énfasis que guarda hacia casos particulares y aislados, pequeños rompecabezas por armar, supone la posibilidad de subvertir los discursos hegemónicos que tienden a ocultarlos, que encausan sus propias versiones de la historia para legitimar su autoridad. El archivo de Ossorio, como reverso del discurso que imponía una forma de pensar y construir la nación, revela una ruptura en esa

¹⁶ Ginzburg es lapidario al respecto en su “Intervención sobre el ‘paradigma indiciario’”: “No había soñado ni de lejos decir que el paradigma indiciario es bueno y es revolucionario [...] El mismo paradigma puede ser usado como instrumento de subversión o como instrumento de control. Es claro que no es el paradigma indiciario el que nos salvará” (161).

historia lineal que se concibe homogénea, que como tal censura o silencia a aquellos movimientos sociales que la desestabilizan. Traverso pondera las implicaciones que tiene entender la historia desde una narración que cuestiona sus significados, lejos de clausurarlos dándolos por sentado:

La historia no tiene un sentido que le sea propio ni que se desprenda de sí misma a través de una reconstrucción rigurosa de los hechos. Benjamin ya nos advierte sobre las trampas de una escritura de la historia concebida como la narración de un tiempo lineal, “homogéneo y vacío”, que entra en empatía con los vencedores y desemboca irremediamente en una visión apologética del pasado (Traverso 25-26)¹⁷.

Una de las formas por la que ciertos grupos buscan preservar sus poderes y privilegios es la concepción de un pasado que legitime su hegemonía frente a los otros, que apela a un relato lineal y unívoco de una historia sin matices, dicotómica. Si Maggi encuentra ejemplar el testimonio de Ossorio, es porque la historia que domina su presente exige esa clase de respuestas, de relieves que un orden represor busca ocultar: “Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí” (72). Se hace patente el diálogo en perspectiva que permite el tiempo, la necesidad de cuestionar el pasado desde las incertidumbres que acosan al presente, en lugar de explicar el pasado en un contexto cerrado y, a fin de cuentas, inaprehensible.

¹⁷ Aquí Traverso alude a un pasaje de la séptima “Tesis de filosofía de la historia”: “Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. [...] Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra” (181).

1.4 Emilio Renzi: el último lector

Cabe preguntarse por qué Renzi es el destinatario de los relatos de su tío, de sus reflexiones y obsesiones, pues, como puede apreciarse en el párrafo citado de su última carta (p. 40), éste no ha perdido el aura de misterio que desde un primer momento tuvo, pese a su extensa correspondencia. Por supuesto, el perfil ideológico de Maggi es mucho más claro, narra con cierta puntualidad algunas anécdotas que en un inicio eran confusas; sin embargo, permanece oculto a la trama los motivos por los que, después de permanecer largo tiempo en el anonimato, renuente a cualquier relación familiar, decidiera entablar contacto con Renzi a raíz de la publicación de su novela, sugerentemente biográfica, que lo diera a conocer como escritor. Del siguiente fragmento, que pareciera a primera vista un tanto ambiguo, creo que pueden desprenderse algunas incipientes características de estos motivos ocultos:

No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación, te escribo porque los años me han fijado los recuerdos como un sarro y el pasado se ha convertido para mí en un viejo tullido. Tal vez por eso necesito un testigo, un confidente tan crédulo como vos, tan familiar, alguien, en fin, que me escuche con atención y desde lejos (24).

En estas líneas, se esboza en términos generales la posición que Renzi ocupa como interlocutor del discurso de su tío, quien lo encuentra como un observador similar del devenir histórico argentino. El oxímoron con que describe a este testigo “tan familiar”, pero que a la vez sólo puede “escuchar desde lejos”, tiene una relación análoga con la situación ambivalente que define al mismo Maggi como historiador, ese intérprete con las cualidades necesarias para reconocer las huellas que boyan en la corriente del tiempo, pero al mismo tiempo consciente de la distancia que la historia impone, de su indagación como una puesta en perspectiva.

Sin embargo, no debemos olvidar el oficio de escritor que determina a Renzi como lector, y que, por lo tanto, construye un discurso diferenciado, aunque no opuesto,

del de su tío. Esta divergencia se puede asimilar en cierto sentido a lo que señala Becerra: “Piglia ha insistido a menudo en las diferencias que según él ofrecen las lecturas de un crítico y de un escritor. Éste lee, según Piglia, para saber cómo está construida una obra, el primero para tratar de adivinar su sentido” (107). No se trata de tipificar rígidamente estas perspectivas, Piglia mismo es un ejemplo claro del escritor que ejerce una profusa teoría en sus ficciones, sino de entender los usos que puede tener el lenguaje en tanto que modula distintas formas de comprender la realidad. Podemos pensar en principio, que Becerra se refiere al crítico particularmente literario, sin embargo, esta noción puede extenderse a un tipo de conocimiento y relación con la realidad más general y que abarca el perfil que se ha venido trazando de Marcelo Maggi en la búsqueda del sentido de la historia, pues el mismo Piglia define en una entrevista: “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. ... la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción” (*Crítica* 13). Tanto el pensamiento crítico como el ficcional traban relaciones con la noción de verdad por la que entendemos nuestro entorno cotidiano, sin embargo, su mediación es distinta. Esto no significa, por ejemplo, que la ficción carezca de fundamentos ideológicos, pero no tiende lazos directos con los hechos reales para su representación textual, o en otras palabras, no pretende reproducir fielmente la realidad. En este sentido, son más cercanos el crítico literario y el historiador, pues sus investigaciones buscan construir los puentes que relacionen sus objetos de estudio, ya sean textos literarios o documentos históricos, con un criterio explícito de verdad. En Emilio Renzi, en cambio, encontramos un interés por el lenguaje completamente formal, desapegado de cualquier idea de veracidad que pueda aterrizarlo en la realidad concreta, como

claramente lo expone a su tío al referirse a la política y la historia: “Por mi lado, ningún interés en la política. De Yrigoyen me interesa el *estilo*. El barroco radical. ¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández? Tampoco comparto tu pasión histórica” (19). Al priorizar a tal grado el estilo que adoptan los usos del lenguaje, Renzi se desentiende de lo que pueda haber de verdad en el discurso, de su relación con los hechos concretos a los que se refiere, más bien apela a una realidad textual que trasciende lo factual. Por supuesto, esta caracterización se presta a una exacerbación paródica frecuentemente señalada en el personaje¹⁸, pues carga su discurso de un proliferante intelectualismo que concibe cualquier aspecto de la realidad por sus manifestaciones textuales y literarias, como puede observarse respecto a la historia nacional en el fragmento previo, pero que se extiende asimismo a la vida personal: “¿Y qué es en definitiva la biografía de un escritor sino la historia de las transformaciones de su estilo? ¿qué otra cosa, salvo esas modulaciones, se podrían encontrar en el final de ese trayecto?” (34). En este sentido es que Renzi lleva a cabo sus conocidas disertaciones literarias, ampliamente desarrolladas en la segunda parte de *Respiración artificial*, pero también recurrentes en las diversas narraciones de las que forma parte y por las que se ha consolidado como el personaje de mayor complejidad en la obra de Piglia. No pueden ignorarse los múltiples guiños autobiográficos que guarda Renzi respecto a su autor, empezando por su nombre¹⁹ y oficio, y que lo construyen en buena medida como su *alter ego*; sin embargo, este

¹⁸ En la valoración que González Álvarez realiza sobre las funciones textuales de Renzi, lo considera un elemento que concentra en buena medida las cualidades paródicas de la narrativa pigliana, pues: “aparece aferrado continuamente a citas, títulos y nombres propios de historia literaria argentina y universal a los que remite para protagonizar apasionadas disputas que acaban derivando en monólogos. Sus largos parlamentos delinean una parodia de subgéneros como el diálogo y la payada intelectual pues en ellos Renzi muestra una elocuencia desmedida con la que abruma a sus sorprendidos interlocutores” (203).

¹⁹ En este sentido, concuerdo totalmente con lo que González Álvarez indica en una nota al pie: “El nombre completo del autor es Ricardo Emilio Piglia Renzi por lo que, en rigor, se trataría de un homónimo. Pese a no serlo desde un punto de vista onomástico, consideramos a Renzi un heterónimo literario toda vez que este personaje ha construido ya un sólido andamiaje ficcional y va más allá del mero desdoblamiento del autor” (198).

parentesco resulta más bien un pretexto para plantear de fondo las implicaciones que una perspectiva obsesivamente formal y literaria pone en función al interior de una narración, y que necesariamente lo distancian de Piglia como escritor real. Este eje de ideas es el que, lejos aún de aquella exagerada ostentación letrada, recorren la correspondencia de Renzi cuando expone su propio pensamiento, por el que justifica ese exclusivo interés por la forma, especialmente en su carta más extensa (33-39), que resulta de una vital importancia al respecto, pues condensa una serie de reflexiones fundamentales en torno a la narración y la experiencia que subyacen en el fondo del que emerge su sobrecargada erudición. Las ideas ahí expuestas no sólo competen a un juicio sobre los escritores que lee, sino que las traslada hacia su misma escritura, como notablemente se aprecia en el pasaje donde imagina reunidas todas las cartas que ha redactado durante su vida, a fin de ilustrar esa preponderante importancia que le otorga al estilo del escritor por encima del contenido de sus textos:

No creo, por ejemplo, que se pudiera encontrar en esas cartas experiencias que valgan la pena. [...] Porque a lo sumo ¿qué es lo que uno puede llegar a *tener* en su vida salvo dos o tres experiencias? [...] Todos nos inventamos historias [...] que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido (34-35).

Para Renzi, como puede observarse, las narraciones asedian de diversas formas (o modulaciones de estilo, rescatando la cita previa) un número muy reducido de experiencias. De esta crisis deriva el desinterés que le produce cualquier vinculación directa del lenguaje con la realidad, histórica o personal. Nuevamente puede reconocerse que Piglia delega en el discurso de sus personajes la influyente estela del pensamiento de Walter Benjamin, sobre todo por las ideas que recoge en “El narrador”, donde asocia al desarrollo pleno de la novela moderna con la pérdida cultural de un sentido de la experiencia:

El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El

novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar de forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo (115).

Benjamin relaciona la experiencia, y el sentido de transmitirla mediante su narración, a la ejemplaridad del consejo, se define por una sabiduría inherente que la hace no sólo comunicable sino también trascendente, como destaca en la función que tenían los narradores antiguos, ya fuera como relatores de viajes aleccionadores o como transmisores de tradiciones enraizadas en los orígenes de una identidad comunitaria. Sin embargo, las condiciones de producción y consumo que se implementan en la modernidad alteran estos paradigmas milenarios al introducir una serie de cambios que conllevarían consecuencias imprevisibles. Así como la invención de la imprenta determina la evolución que sigue la ficción en la novela, también acelera el desarrollo de la información como nueva forma de comunicación, exacerbada por el crecimiento de la prensa. Benjamin no piensa que la información sea un producto de la modernidad, sino que adquiere un lugar privilegiado como modalidad narrativa que, contrario a la antigua función del narrador, exige una verificabilidad en la realidad plausible, carácter que la vuelve inmediata y rápidamente desechable. La experiencia se vacía del sentido que en principio tenía para ser narrada y compartida, queda únicamente el lenguaje como artificio de un contenido empobrecido no sólo textualmente, sino también, desde luego, en quien busca transmitirlo, como figuradamente lo expresa un frustrado Renzi: “Voy al diario a escribir bosta (para peor, bosta sobre literatura) y después vengo acá y me encierro a escribir, pero al rato me sorprendo haciendo rayitas, círculos, figuras, dibujitos que parecen el plano de mi alma” (37).

Todos estos fragmentos esbozan en términos generales el perfil del Renzi inicial, escéptico y resignado que se percibe al comienzo de la narración. Sin embargo, esta misma misiva que concentra los rasgos más característicos del personaje en su función

de escritor y lector, también revela las transformaciones que ha sufrido como tal, desde que recibió las primeras cartas del enigmático Maggi hasta que confirma su disposición de ir en su búsqueda a Concordia. Así, se empieza a trazar un punto de inflexión, un nuevo matiz que el mismo Piglia comenta como una suerte de aprendizaje: “En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así” (*Crítica* 93). Este paulatino cambio, que se empieza a gestar desde el espacio de lectura que construye esta correspondencia ficcionalizada, se manifiesta explícitamente en esta carta como un claro contrapunto a la decadencia del relato que plantea Benjamin como la crisis de la experiencia: “Entonces redacto estas interminables páginas para vos, *my uncle* Marcel, que venís desde tan lejos, desde un lugar tan antiguo, desde una época tan remota en mi vida que tu reaparición (epistolar) ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo exhibir (por no decir el único)” (37). La correspondencia que ha establecido con Maggi no sólo se define por esa distancia espacial que le es inherente a toda construcción epistolar, sino también por una lejanía temporal determinada desde las circunstancias que años atrás acontecieron, y en esta relación, como “el triunfo más puro de la ficción”, Renzi percibe un sentido que se empieza a articular desde esa distante ruptura familiar hasta la lectura que Maggi hace de aquel olvidado y viejo archivo, proceso del que él se ha vuelto su entrañable testigo. Renzi insiste en esa lejanía que han impuesto las circunstancias y que puede leerse como una suerte de toma de perspectiva, análoga a aquellas fracturas que debieron condicionar tanto a Maggi como Ossorio en su momento y que, como pensara Benjamin, reclaman por un espacio en el que la narración trascienda y se vuelva experiencia. A partir de este reconocimiento distante, de una lejana familiaridad, la

educación histórica de Renzi consiste en restituir al lenguaje, en medio de un entorno donde la información lo torna en figuras vacías, aquella experiencia ejemplar que dialogue y se confronte en el tiempo. Podemos suponer que Maggi encuentra al lector que esperaba, y que el mismo Renzi reivindica la ambigua situación en que se halla como interlocutor, antes que como narrador: “Escucho una música y no la puedo tocar: no conozco mejor síntesis del estado en el que estoy. Sé bien de qué se trata, podemos decir que en un sentido escucho, a ratos, esa música, pero cuando empiezo a escribir, lo que sale es siempre el mismo barro crudo en el que ningún sonido se anuncia” (37).

El lugar que comienza a ocupar Renzi converge con uno de los temas que el mismo Piglia aborda en uno de sus ensayos más conocidos, las “Nuevas tesis sobre el cuento”, incluido en *Formas breves*, conjunto híbrido de textos críticos y ficcionales. Me refiero a la peculiar idea que traza en torno al interlocutor como personaje, que si bien lo inserta específicamente en la estructura del cuento, definida por su narración concisa y, en consecuencia, por una trama mucho más intensificada que la de las novelas (propicias a una mayor distensión), ilumina algunos aspectos de la importancia interpretativa que también puede tener esta figura para las narraciones largas. Piglia argumenta que el cuento rescata de sus orígenes en la tradición oral al oyente como elemento central de la narración, como parte incluso de una construcción literaria que lo presupone. Sin embargo, el cuento sólo aspira a revelar esta presencia en el final, como un eje invariable del suspenso que exige esta estructura y que completará todas las claves interpretativas que el cuentista está dispuesto a brindar: “El final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato. No es alguien externo a la historia [...], es una figura que forma parte de la trama” (109). Piglia considera al interlocutor como un elemento angular para la construcción del relato, pues su revelación permite reconstruir plenamente la trama que

subyace a aquélla otra que el narrador enuncia de manera explícita, es decir, dispone las claves interpretativas que trascienden el argumento de una narración. La construcción de esta doble trama en constante confrontación edifica todas las modalidades de la ficción y, por lo tanto, activa la fluctuante ambivalencia del discurso literario que crea narraciones imaginarias a partir de la realidad social: “Piglia recupera, otorgándole un papel fundamental [...], la figura del interlocutor, del que escucha la historia [...], convirtiéndolo en elemento clave del género a la hora de trabajar con esa vinculación entre relato y verdad, uno de los ejes de su proyecto literario” (Becerra 111).

Si bien, al trasladar esta figura a una narración extensa como *Respiración artificial*, pierde algunas de las propiedades señaladas por Piglia que devienen del relato corto, pues, por ejemplo, Renzi ya se configura en su papel como interlocutor de manera explícita desde que empieza a remitir su correspondencia, no deja de condensar una función análoga respecto a la relación que tiene la ficción con la noción de verdad, parte cardinal de un proyecto literario que trasciende sus manifestaciones genéricas. Al volverse esa suerte de testigo epistolar de la vida intelectual de su tío, de las circunstancias que han determinado su visión histórica y las inquietudes que emergen de su relación actual con esta disciplina, Renzi advierte un trasfondo del relato más allá del artificio lingüístico, la clave de una experiencia que, pese a la precariedad del medio en que se comunica, no le resulta ajena. La “educación sentimental” de Renzi es en buena medida el aprendizaje de una relación con el lenguaje que trasciende sus rasgos exclusivamente estilísticos y formales, y por el cual puede reconocer por primera vez, en el “triunfo más puro de la ficción”, que la literatura trama con los elementos de una realidad conflictiva e inaprensible cabalmente que, sin embargo, lo interpela como individuo en la distancia, en la frágil condición en la que se encuentra su capacidad para indagar en la historia como un relato social vigente, que se debate en los límites del

lenguaje: entre la sumisión al orden de las ficciones que el Estado impone, y la restitución de sus facultades narrativas para subvertir estas relaciones de dominio, para poner en circulación voces, experiencias y expresiones culturales socialmente silenciadas por los intereses y privilegios de grupos particulares. El relato que no sólo comprende una recreación formal del lenguaje en su construcción estética, sino también un vínculo íntimo con este germen social, con la generación cultural de diversas perspectivas de la realidad que contravienen a una versión “oficial” y unívoca, emerge como esa alternativa *excéntrica* a las ficciones del Estado. Aquí el exilio constituye, como un marginado espacio socio-cultural, una dimensión fundamental, pues sus coordenadas se basan en esta exterioridad, en este desgarramiento desde donde pueden visibilizarse y potencialmente subordinarse las relaciones de poder establecidas.

Estos relatos sociales generan una serie de tensiones que, hay que recordar, confrontan una noción de verdad planteada desde el contexto de imposición y censura en que se produce la novela, idea hondamente cuestionada y que exige un replanteamiento generacional profundo que, varios años después, Piglia aún considera necesario en sus “Tres propuestas”: “... se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada” (14). El intercambio epistolar de Renzi puede leerse también como el registro de una honda transformación que, en diálogo con estas líneas, problematiza al escritor de ficción en el contexto contemporáneo y debate su importancia. El personaje de Renzi ficcionaliza esta situación como interlocutor, posición ineludible del escritor en su relación con la verdad: “La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias” (“Tres propuestas” 17).

Si colocamos estos propósitos en su más amplio contexto, Piglia hace objeto de su narración una cuestión primordial que, como se vio en el primer apartado, se planteó la izquierda intelectual en los años previos al golpe militar: cómo vincular la actividad cultural y sus manifestaciones estéticas con la vida política de una sociedad sin que una y otra rama pierdan su especificidad, sin que los intereses de uno u otro lado subyuguen sus valores fundamentales:

Si la literatura es considerada una rama de la producción material, sus técnicas no son sino una rama de las fuerzas productivas de la sociedad, de manera que dicho concepto de “técnica” ofrece el punto de arranque dialéctico desde el cual superar la estéril contraposición entre forma y contenido, entre literatura y política: las técnicas son las formas de lo social histórico dentro de lo literario, lo social es inmanente a los propios procedimientos estéticos (García 58).

Respiración artificial, con Renzi como el personaje que articula los propósitos de este intrincamiento estético y social, no se construye tanto como una respuesta contundente a este problema, sino como una incisiva crítica que emerge del fracaso de este propósito, cristalizado en la dictadura, pues en el fondo ficcionaliza la endeble situación a la que ha llegado lo que alguna vez fue un ideal intelectual. Aunque por un lado en la “educación sentimental” de Emilio Renzi se ensaya la posibilidad de restituir un sentido a la experiencia histórica, no ceden por ello las vicisitudes que este movimiento encuentra ante el latente peligro de precipitarse en una derrota que, como ya lo definiera Benjamin, significa “prestarse a ser instrumento de la clase dominante” bajo los múltiples rostros que adoptan víctimas y victimarios.

Todo el desarrollo discursivo que siguen las voces narrativas de Maggi y Renzi a lo largo de la correspondencia, al que este capítulo ha intentado aproximarse sin perder de vista la relevante relación que tienden con los relatos del exilio y sus condiciones de producción, es el punto de partida del que emergen una serie de historias de diversa índole, todas ellas resonancias que se remontan al siglo XIX, a la palabra escrita de Enrique Ossorio:

él (Maggi) nunca me dijo explícitamente: Quiero hacerte conocer esta historia, quiero hacerte saber qué sentido tiene para mí y lo que pienso hacer con ella. Nunca me lo dijo de un modo directo pero me lo hizo saber, (...) como si previera lo que iba a pasar o lo temiera. Lo cierto es que yo fui reconstruyendo, fragmentariamente, la vida de Ossorio (27).

Como ya se ha planteado, la correspondencia entre Renzi y Maggi es apenas el punto de partida de una trama que se ramifica en distintas voces narrativas, y lleva a cabo toda esta serie de tensiones tan solo en el primer capítulo de los tres que contiene “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, sección que constituye la primera mitad de la novela; sin embargo, la relación que guardan estos personajes, a pesar de que ya no se reanuda, no dejará de resonar a lo largo de toda la obra, pues más allá de que el motor original de las acciones sea la búsqueda de Renzi, todos los personajes que asumen la narración, siempre desde la marginalidad e incluso desde cierta excentricidad, comportan y problematizan a su manera esta necesidad de narrar su historia, de crear mediante el vínculo del lenguaje un tejido social que se subordine a los aparatos ideológicos y represivos del estado, que cuestione la verdad mediante la ficción. Desde este trasfondo narrativo que constituye la búsqueda de Renzi, no resulta extraño que converja con el desarrollo discursivo de personajes donde el exilio no se limita a una situación crítica de marginación sociopolítica y territorial, sino que también configura un espacio en el que se advierte la necesidad de leer el pasado histórico y propio como un relato pendiente, cuya narración parte tanto del tiempo presente y como de las alternativas que briden el pensamiento y la imaginación para *representarlo*.

Capítulo 2. Luciano Ossorio y Enrique Ossorio:

las antípodas del exilio

And why not? The mind of the man is capable of anything –because everything is in it, all the past as well as all the future. What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage –who can tell?– but truth –truth stripped of its cloak of time.

Joseph Conrad, *Heart of darkness*

2.1 Los Ossorio: encuentro de nuevas instancias narrativas

Al analizar la construcción literaria del exilio que se lleva a cabo en *Respiración artificial*, se vuelve fundamental señalar las proliferantes relaciones que establecen las voces narrativas de Enrique Ossorio y el ex senador Luciano Ossorio, nieto de aquél y también suegro de Maggi. No se trata únicamente de una suerte de continuidad histórica de ideas y reflexiones que pasan de abuelo a nieto, sino también de profundas confrontaciones determinadas desde el lugar extremo que cada uno ocupa en el tiempo, desde los albores de las naciones latinoamericanas hasta la más reciente actualidad, respectivamente, y que permiten el desarrollo de una serie de oposiciones manifestadas tanto en la divergencia de sus modalidades discursivas como en la caracterización que cada uno hace del exilio desde espacios radicalmente diferenciados.

Como se apreciará más adelante, este análisis retoma, junto a la aproximación narratológica, numerosas ideas de “Diseminación. El tiempo, el relato y las márgenes de la nación moderna”, uno de los capítulos de *El lugar de la cultura* de Homi K. Bhabha, referente de los estudios poscoloniales, donde aborda las dinámicas de subversión colectiva que se han desarrollado a raíz de la formación y evolución de los Estados

nacionales, exponiendo, por un lado, las estrategias discursivas de identidad que desde sus inicios requirió el proyecto de nación, ya que interpelaban a la sociedad mediante el reconocimiento de un pasado histórico lineal y una ideología homogénea y “pedagógica”, a lo que por otro lado Bhabha opone, lo cual constituye la tesis principal de su texto, una continua renovación identitaria inmanente al “pueblo”, inestable y que no puede ser sujeta a la rígida construcción de los relatos “oficiales” producidos por el Estado. Aunque muchos de los casos que toma Bhabha para reflexionar sobre este fenómeno se enfocan en las manifestaciones culturales y estéticas producidas desde escenarios poscoloniales, encuentro una gran pertinencia en sus teorías por la importancia que cobran tanto los espacios desde donde se genera esta escisión cultural, es decir, los márgenes de la nación, como su carácter esencialmente colectivo, pues las voces de los Ossorio buscan en la marginación que implica el exilio ese terreno crítico que, lejos de hundirse en el anonimato de la fractura social por la que se impone un Estado represor, pueda generar una oposición intensamente vinculada a la inherente “subversividad” de la cultura colectiva.

Luciano y Enrique asumen la narración de la novela justo después de la correspondencia de Renzi y Maggi, donde ya se sentaron ciertos precedentes del pasado de cada uno y por los que sabemos que ambos fueron activas figuras políticas de su época. Sus voces narrativas, si bien no las únicas, son las principales en esta primera parte de la novela que devienen de la búsqueda que Renzi decide emprender de su tío y del archivo. Como se analizó en el apartado anterior, la historia se va tramando a partir de un registro epistolar que, si bien permite la presencia de distintas instancias narrativas, no deja de estar mediado en buena parte por la perspectiva de Emilio Renzi. El imbrincamiento de su discurso y el de Maggi construye un primer marco narrativo que se irá expandiendo: los motivos e historias familiares que en principio propiciaron

el diálogo epistolar, derivarán en una serie de reflexiones históricas y literarias que abren un terreno para el pensamiento crítico en medio del contexto de la dictadura militar, cuya opresión es apenas aludida y con la cual se tiende implícitamente un enfrentamiento ideológico. A pesar de que las voces de Renzi y Maggi se alternen en la enunciación del relato e incluso narren hechos remotos, algunos no vividos directamente, lo hacen desde un mismo universo narrativo, es decir, desde los ejes espaciales y temporales que el Renzi narrador (ubicado en 1979) determinó en las primeras líneas de la novela: un lapso específico que recorre de 1976 a 1979 y, quizá no tan preciso pero tampoco ausente, un espacio definido por la distancia epistolar que va de Buenos Aires a Concordia, donde Maggi le escribe. Como se vio en el capítulo anterior (p. 36), Pimentel resalta la importancia que tienen en la narración testimonial los narradores delegados, aquéllos que fragmentan la enunciación y ponen de relieve su carácter subjetivo, a fin de compensar los huecos que deja un relato unívoco; y aunque en este sentido Renzi encuentra en su tío la fuente directa de sus preguntas, la relación que mantienen es sumamente limitada, en primer lugar por la distancia que se impone entre su diálogo, y en segundo por las nunca explícitas dificultades con que se encuentra Maggi y que impedirán que se sigan escribiendo. La necesidad de nuevos testimonios emergentes en la investigación de Renzi da lugar a la intervención narrativa de Luciano Ossorio, cuya voz comporta características muy diferentes a las que le preceden.

2.2 Luciano Ossorio: las tribulaciones del exilio interior

2.2.1 El monólogo como género del discurso político

El discurso de Luciano ocupa íntegramente el segundo capítulo de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, para no volver a aparecer más en el transcurso de la novela. En sus últimas cartas, Maggi y Renzi acuerdan que éste visite al ex senador antes de

dirigirse a Concordia, anticipando así un encuentro en el que, si bien se presupone un diálogo presencial, la intervención de Renzi es textualmente mucho más discreta que, por ejemplo, la que observamos en las misivas que transcribe de Maggi en el capítulo previo. El discurso de su tío constituye el primer testimonio en la indagación que emprende Renzi y, como tal, preserva ciertas marcas de oralidad, como es el uso de comillas en los fragmentos asignados a Luciano, interrumpidos únicamente por la fugaz irrupción de la voz narrativa de Renzi en tercera persona (“dijo el senador...”, “dijo después...”), o también las ocasionales interpelaciones del narrador Luciano en segunda persona (“Puede llamarme senador”, “... ¿las ve? Ese manojito de cartas”); de esta manera, lo que prevalece en el gran cuerpo del texto es un monólogo que se extiende por varias páginas y que sólo por momentos interactúa con un interlocutor casi del todo pasivo, lo cual permite la posible inserción de un nuevo marco narrativo, como indica Pimentel: “... al cambiar de instancia de locución potencialmente puede darse un cambio en la instancia de *narración* [...]. Si este acto figural se prolonga lo suficiente, bien puede convertirse en un relato en segundo grado” (148). Luciano Ossorio desarrolla un monólogo que reivindica una de las características narrativas más comunes de esta modalidad discursiva, según destaca Pimentel de la teoría narratológica de Gérard Genette, es decir, la construcción de un narrador autodiegético, aquél que se encuentra a sí mismo como principio y fin de su relato, como su propio protagonista²⁰. De esta manera, el testimonio del ex senador emerge como una nueva narración al interior del universo diegético construido por la correspondencia de Maggi y Renzi, en él se manifiestan sus pensamientos más íntimos que, si bien se mueven al vaivén de las memorias que heredó de su abuelo en aquel viejo archivo, narran antes que nada su

²⁰ Pimentel señala que la narración autodiegética, según ya había considerado Genette, es una acotación particular dentro de la gama de posibilidades que ofrece la narración homodiegética, y que halla sus formas tradicionales de enunciación en el monólogo, el diario, el relato epistolar, confesional y autobiográfico, donde comúnmente el narrador homodiegético concentra el interés narrativo en la primera persona.

visión personal de la historia, buscan recoger minuciosamente su experiencia del tiempo.

Cabe tomar en cuenta la importancia que tiene, como señala Pimentel, reconocer la construcción de un marco narrativo realmente diferenciado que, si bien presupone un cambio en la instancia de enunciación, no se define totalmente por ella: “es necesario, creo yo, hacer la distinción entre los relatos fragmentarios que van construyendo al mundo narrado y el relato metadieético que proyecta otro mundo diferente” (157). A este respecto, algunas características narrativas del monólogo del ex senador podrían hacernos pensar que toma la palabra como un simple narrador delegado, que nos encontramos ante una extensa digresión que forma parte del universo diegético en el que se desenvuelve el personaje de Emilio Renzi, pues por una parte, la intervención de su voz narrativa nos recuerda constantemente que se trata de una suerte de entrevista entre estos dos personajes; y por otra, más importante, Luciano condensa intensamente su discurso en las reflexiones que tiene como narrador, en sus acciones en la actualidad, por lo que su relato vuelve insistentemente sobre el tiempo presente en que “dialoga” con Renzi. Sin embargo, este monólogo es una de las cimas más altas que tiene la novela como reflexión y práctica de la capacidad creativa del lenguaje, en una acepción que trasciende sus dimensiones estéticas, pues el ex senador busca en las palabras el elemento constitutivo de un espacio escindido, un espacio interior ocupado nada más que por su cuerpo y pensamiento, que pueda escapar a cualquier lazo mínimo con lo que le rodea, tanto en sus manifestaciones temporales como espaciales. Este uso explícito del discurso, ocupado obsesivamente en romper las fronteras de su entorno, genera un universo narrativamente diferenciado, un espacio significativo y liminar con ciertas condiciones del exilio.

Por supuesto que, en un análisis enfocado en la representación literaria de este fenómeno, cabe preguntarse por la pertinencia de detenerse en un personaje que pareciera representar un movimiento diametralmente opuesto, que se destaca por su inmovilidad física y un confinamiento extremo. En *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, libro que sondea los diversos contextos y orígenes que ha tenido el exilio en la cultura occidental, así como las formas de recepción que se reflejan en algunas de sus manifestaciones filosóficas y literarias, Claudio Guillén encuentra en el exilio interior una actitud metafórica del exilio territorial, la cual puede abstraer ciertas cualidades cognoscitivas que normalmente hallan en el destierro un terreno propicio para desarrollarse; no obstante, el autor advierte la negligencia de dar por descontado una equivalencia exacta:

Lo propio de nuestro tiempo es la variedad referencial de la palabra exilio, quiero decir, la diversidad de realidades que denota, y aun más, los grados diferentes de realidad que lleva implícitos, entre la metáfora pura y la experiencia directa. ¿Es el exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura y soledad? ¿No es superficial el no querer distinguir ese sentimiento de las condiciones que se le imponen a quien abruptamente se encuentra transportado o expulsado a otra sociedad, con diferentes presupuestos cotidianos, otro sistema de convenciones, otros modos de comunicación y hasta otro idioma? ¿O consiste lo superficial precisamente en no comprender lo que tienen en común esas situaciones aparentemente dispares, es decir, en no percibir la profundidad real o subyacente de la metáfora? (145)

Al plantear estas preguntas, Guillén nos incita a valorar en qué medida es posible que un individuo sea capaz de desarrollar una suerte de hermenéutica desterritorializada, una disposición sutil del pensamiento que le permita tomar cierta perspectiva de los constructos culturales y discernir sus usos sociales. Asimismo, Guillén no se desentiende de las diferencias sustanciales que pueden derivar de una experiencia directa del exilio (que suele ser colectiva) y del uso que permiten sus condiciones metafóricas, pues incluso ciertos usos literarios (y por tanto particulares) pueden percibirse como triviales desde una perspectiva histórica y social; sin embargo,

considera que la relevancia crítica que deriva de las circunstancias específicas del individuo, ya sea que lo obliguen a rehacer su vida en el extranjero o que lo lleven a elegir un aislamiento al interior mismo de su entorno, tiene que ver más con un movimiento interno que con su desplazamiento o inmovilidad física, con cierta readaptación emocional y cognoscitiva que no conduzca a un retraimiento estéril, sino a la búsqueda de una mayor comprensión de su situación socio-cultural a partir de la confrontación con su medio: “persisten importantes diferencias entre la mala gana de quien se resiste a descifrar los signos del mundo que le rodea y le ha rodeado siempre, y la incapacidad del desterrado que no entiende bien los signos extranjeros en su derredor. No se trata sólo del idioma [...]. Es todo un conjunto semiótico lo que está en juego ...” (157). La importancia que tiene la intervención de Luciano reside precisamente en que narra el esfuerzo personal que implica este desciframiento y las grandes incertidumbres que comporta, lo cual, en ese aislamiento total, llega al extremo de poner en duda la verdadera capacidad de todo su pensamiento para articular el sentido de aquel “conjunto semiótico” que ha sometido a su país bajo la violencia. En su exilio interior, confinado a un reducido espacio y abrumado por un caótico presente, Luciano esboza en su discurso, como hiciera Maggi, el relato de su búsqueda en la historia, en la suya y en la de otros que recuerda, que le han contado o ha leído, la indagación en el tiempo donde encuentre los signos que vuelvan inteligible su entorno. La resolución discursiva a las preocupaciones que se plantean implica una ambigua relación de este personaje con el espacio desde donde se enuncia su voz narrativa donde, por momentos, a fin de lograr una representación profunda que logre comprenderlo, pareciera escindirse de él, construir una representación de sí mismo que lo separe de esa dimensión que lo limita a su precaria condición física. Por momentos, su intensa introspección pareciera encontrar

en el lenguaje puntos de fuga hacia esa exterioridad que un mismo exiliado puede habitar como una alternativa crítica del pensamiento y la creación.

Un aspecto particular de la narración homodiegética a considerar, el cual se presta a ilimitados artificios literarios, es la versatilidad que puede haber en la relación que tiene el narrador consigo mismo en cuanto personaje, ya sea como testigo del relato o él mismo lo protagonice, pues el narrador puede limitarse a dar cuenta de su historia únicamente desde su perspectiva como personaje o, por el contrario, introducir desde su instancia de enunciación una serie de correcciones o matizaciones sólo posibles en su conciencia retrospectiva y que como personaje no hubiera podido imaginar²¹. Piglia manipula este juego de distancias de tal manera que vuelven sumamente complejos los ejes espaciales y temporales que trazan el marco narrativo construido por el monólogo de Luciano, pues el presente narrativo desde el cual enuncia su discurso se entrecruza constantemente con diversos momentos del pasado histórico mediante símbolos y metáforas que condensan el tiempo de la narración. La construcción literaria de un espacio tan ambiguo propone, si no el lugar que ocupa el exilio interior como una alternativa análoga a los exilios territoriales, sí una serie de reflexiones que nos permiten poner bajo una perspectiva subjetiva e individual los discursos que, al paso de la novela, tienen lugar a raíz del desplazamiento territorial, pues como señala Pimentel: “la distancia temporal entre el ‘yo’ que narra y el ‘yo’ narrado es variable, como variable es su posible alternancia con los otros sucesos ficcionales, cobrando así una importancia y una significación narrativas que no tiene la narración heterodiegética...”

(141). Como podrá notarse a lo largo del capítulo presente, esta alternancia será muy

²¹ Pimentel destaca mediante diversos ejemplos la complejidad que implica este desplazamiento focal en las narraciones homodiegéticas o en primera persona, pues requiere de la hábil manipulación de dos perspectivas que pueden diferenciarse desde diversos puntos de vista, cuyos ejes más comunes son el cognitivo y el espacio-temporal: “si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma persona, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su ‘yo’ narrado o su ‘yo’ que narra” (109). Se trata precisamente de esas dos funciones que derivan, como se observó en el capítulo anterior (p. 33-34), de la ficcionalización que supone la narración homodiegética.

significativa en relación al desarrollo discursivo de Enrique Ossorio, con quien, a diferencia del mencionado paralelismo que este personaje guarda con Maggi, Luciano Ossorio plantea una creciente serie de divergencias narrativas, tanto formales como temáticas, que parten del confinamiento al que lo reduce e inmoviliza su discapacidad física.

2.2.2 Entre el discurso político y la “conciencia paranoica”

El monólogo de Luciano va urdiendo lo que Pimentel define como *narración intercalada*, es decir, una narración en la que se imbrican constantemente la narración retrospectiva, que naturalmente conjuga la acción en tiempo pasado, con la narración simultánea, donde queda prácticamente anulada la distancia temporal que media entre la voz narrativa y su relato, pues la narración da cuenta de lo que pasa en el tiempo mismo de su enunciación, conjugándose en tiempo presente. Este desdoblamiento es explícito desde las primeras líneas, y sirve a Luciano para plantear cierta ambigüedad respecto a su situación: “‘Puede llamarme senador’, dijo el senador. ‘O ex senador. Puede llamarme ex senador.’, dijo el ex senador. ‘Ocupé el cargo entre 1912 y 1926 [...] y en ese tiempo el cargo era casi vitalicio, de modo que en realidad tendría que llamarme senador’, dijo el senador” (43). Esta paradójica tensión temporal no es simplemente anecdótica, ya que a partir de ella Luciano empieza a definir su propio discurso, cuyos fundamentos se plantean, tal como encontramos en el caso de Maggi y Renzi respecto a la historia y la literatura, desde su íntima relación con un campo particular, el de la política: “¿qué es un senador sino alguien que legisla y hace discursos? Cuando no legisla se convierte automáticamente en un ex senador. Ahora bien, si uno mantiene de ese cargo, o mejor, de esa función, la particularidad de hacer discursos, aunque nadie lo oiga y nadie lo contradiga, entonces, en un sentido, uno sigue siendo senador” (43)

Luciano destaca dos facetas del dominio político que podrían pensarse como sus cualidades teóricas y prácticas: por un lado, la elaboración de discursos, que hace uso de la capacidad comunicativa del lenguaje para comprender fenómenos sociales y proponer posibles soluciones a los problemas que enfrenta, y por otro, la promulgación de leyes que hagan efectivas estas soluciones. Por supuesto, son facetas codependientes, y acaso sea su lazo más esencial la representatividad social en función de la cual operan, pues su eficiencia tendría que responder a necesidades colectivas específicas; sin embargo, las condiciones que Luciano narra carecen de este rasgo fundamental, pues por una parte, sin nadie que lo oiga o lo contradiga, pareciera escindido de su entorno social, y por otra, no sólo ha perdido sus funciones públicas, sino también la posibilidad de cualquier intervención social, llevando su cargo de senador al borde del absurdo:

están los que actúan, ellos están *antes* que las palabras, porque el discurso de la acción es hablado con el cuerpo. [...] Como usted ve: soy paralítico. Hace casi cincuenta años que estoy sentado en esta silla. Por lo tanto, en mi caso: ¿de quién podría yo ser considerado un representante? ¿De quién que no sea yo mismo? Y sin embargo [...] si hago discursos es porque estoy solo y me paseo por este cuarto, sobre esta máquina, hablando, porque eso se ha convertido para mí en el único modo posible de pensar (44).

El discurso político, cuya profunda relación con los problemas sociales se desdobra tanto en la acción como en el pensamiento, queda reducido para Luciano en este segundo término, a su vez cercenado por el aislamiento físico en el que se reduce el entorno que habita. Ya en la introducción de este trabajo (p. 8), se señaló que Piglia encontraba los componentes más autobiográficos de la novela en estos aspectos, pues las características que empieza a trazar el discurso de Luciano suponen implícitamente el ambiente enrarecido de la dictadura militar, aluden a la represión que sufrió la sociedad argentina en su realidad concreta. Sin embargo, bien podemos sospechar que Luciano aún narrativamente la experiencia de más de un político o intelectual, pues esta violenta inhabilitación pública, como señala Traverso en un texto que encuentra en

las causas del exilio algunas de las grandes contradicciones de la modernidad, constituyó uno de los pilares sobre los que se alzaron los regímenes autoritarios del siglo XX: “Para Hannah Arendt, el totalitarismo no era solamente un régimen político que ya no entraba en las tipologías clásicas, sino una experiencia destructora de lo político en tanto lugar de expresión de la pluralidad de los seres humanos, sin la cual no habría más libertad ni posibilidad de acción” (261).

Por su parte, Luciano matiza a tal punto sus funciones como senador que incluso pone en cuestión su única actividad posible, hablar para pensar, usar el lenguaje para comprender. Pero, ¿comprender qué? En este dilema se debate el sentido de lo que Luciano piensa, de la única posibilidad de acción que el lenguaje le permite, resistir (¿a qué?): “Dijo que él no tenía nada de optimista, se trataba, más bien, de una convicción: era preciso aprender a resistir. [...] ‘Aquí me tiene’, dijo, ‘reducido, casi a un cadáver, pero resistiendo. ¿No seré el último? De afuera me llegan noticias, mensajes, pero a veces pienso: ¿no me habré quedado totalmente solo? ...’” (45). Pese a que se trata de una resistencia retraída, contenida en los mismos límites que imponen las paredes de la habitación que Luciano merodea como bestia cautiva, y que encuentran su correlato en la parálisis de su cuerpo agarrotado, sorprendentemente no renuncia a su antiguo nexo colectivo, asienta su valor en la esperanza de un vínculo mínimo, en su cualidad básica de intérprete social, siempre inestable, al borde del sinsentido absoluto, es decir, de la locura: “Cuando era senador, dijo, también las recibía. ‘¿Qué es un senador? Alguien que recibe e interpreta los mensajes del pueblo soberano.’ No estaba seguro, ahora, de recibirlas o de imaginarlas. ‘¿Las imagino, las sueño? ¿Esas cartas? No me están dirigidas. No estoy seguro, a veces, de no ser yo mismo quien las dicta...’” (46).

Por un lado, esta resistencia, en apariencia ínfima y endeble, puede suponerse como una fuerza de oposición a la dictadura militar, entidad permanentemente alusiva

en la novela, pero que encuentra su misteriosa personificación en José Francisco Arocena, agente encargado, según Luciano, de interceptar las cartas y mensajes del pueblo que tampoco le están dirigidas, de no hacer que lleguen o distorsionarlas, de amenazarlo; por otro lado, la existencia misma de esta conspiración, encabezada por Arocena como brazo de la autoridad, se pone en duda en la misma medida que la autenticidad de los mensajes que recibe Luciano, de estos reductos mínimos por los que puede conectarse con la sociedad, o a fin de cuentas, con la realidad. Esta creciente incertidumbre tiene su enclave crítico con lo que, años después, Piglia denominaría “ficción paranoica”, cuyo origen se remonta en el uso particular que hace el relato policial de dos elementos narrativos:

Uno es la idea de la amenaza, el enemigo [...], todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica [...]. El otro elemento importante [...] es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido” (“La ficción paranoica” 5).

Piglia sostiene que la evolución por la que ha pasado el género policial desde su nacimiento consiste en la amplia modulación narrativa que pueden tener estos elementos, sin embargo, al ser un rasgo profundamente relacionado con las transformaciones de la sociedad moderna, tanto en sus corrientes de pensamiento como en sus dinámicas de producción y consumo, también permea en otras manifestaciones de la novela contemporánea, las cuales llegan al punto de afirmarse sobre las formas narrativas de esta “conciencia paranoica”. En cierto sentido, el monólogo de Luciano se construye explícitamente en medio de este enraizado conflicto de la razón a partir de las complejas (y a menudo paranoicas) relaciones que establece el lenguaje con la realidad, y anuncia ya, desde la literatura, la importancia crítica que tendría esta cuestión para Piglia. En “Diseminación”, Bhabha retoma ciertas consideraciones de Freud para trasladar esta suerte de “ambivalencia psíquica” a una dimensión cultural, pone de

relieve la relación que tiende el individuo, desde esa subjetividad que contraviene a un discurso nacional insistente en la “superación” de la polivalencia colectiva, con dinámicos y subrepticios procesos de identificación social: “Freud asocia *superar* con las represiones de un inconsciente “cultural”; un estado liminar e incierto de la creencia cultural cuando emerge lo arcaico en medio de los márgenes de la modernidad como resultado de una ambivalencia psíquica o incertidumbre intelectual” (180). La idea de que detrás de una experiencia individual, o al menos de una parte de ella, en cuanto supone alguna manera humana de relacionarse con la realidad, hay resabios de una experiencia colectiva, es una de las tensiones sobre las que se construye el discurso de Luciano, y aunque en un principio, aislado y discapacitado, pareciera resignarse a haber perdido la representatividad de un senador, no deja de sugerir el bagaje social, acaso ese “inconsciente cultural”, que subyace a sus reflexiones íntimas, a ese lenguaje particular con el que ordena las palabras que le permiten pensar y resistir:

no dejaba de clamar a la Patria por esa idea de la cual le habían dicho siempre que no podría concebirla porque, “hablando con propiedad”, dijo el senador, “no era una idea que pudiera concebirse individualmente. Ahora bien, yo estoy solo, estoy aislado y sin embargo *intento* concebirla, intento concebirla y cuando me acerco sé de qué se trata: es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche, ése, el que la escuche y la descifre podrá convertir este caos en un cristal traslúcido. [...] ese sentido podrá formularse en una sola frase [...] que, expresada, abriría para todos la verdad de este país (46).

Luciano insiste en la ambigüedad que caracteriza las condiciones precarias en las que se encuentra, ese aislamiento que lo mantiene incomunicado con el exterior pero que al mismo tiempo supone la base para comprender, para dilucidar un sentido arraigado en el tiempo, que subyace a los flujos caóticos por los que el pasado ha venido a dar en la actualidad. No se trata de pensar la historia como un encadenamiento sucesivo de hechos particulares, sino como una compleja red de núcleos contradictorios que se tienden sobre el tiempo histórico, que entrañan un conflictivo choque de intereses y

necesidades de diferentes grupos, cuyas manifestaciones superficiales se cristalizan en los acontecimientos históricos.

El exilio interior que narra el discurso de Luciano remite a un fenómeno particular que destaca Traverso sobre los exiliados del siglo XX: “Quienes reconocieron las cesuras de la historia y las convirtieron en objeto de pensamiento fueron excepciones, aisladas y marginales [...]. ¿Quiénes eran estas excepciones? Esencialmente, exiliados” (252); sin embargo, al surgimiento de esta lucidez crítica, necesaria para una mayor comprensión del hombre moderno, corresponde paradójicamente el silenciamiento social que también acusa Luciano: “sus miradas y sus reflexiones sobre la guerra y la violencia eran la cara oculta de su invisibilidad pública y de su impotencia política, prácticamente total. Su clarividencia tenía un precio muy elevado que se traducía en la inexorable condena a no ser escuchados” (256). En esta especie de ocultamiento, se intuye también la intención de renunciar a la vigencia que tiene la historia, de saldar con la ignorancia la confrontación con el pasado, estrategia que responde a la preservación de un orden actual que no necesita de la memoria más que para justificar sus relaciones de dominio. Traverso señala cómo se aprovecharon las profundas cesuras sociales, producidas por el trauma de ciertos acontecimientos, para clausurar la memoria histórica, por reciente que fuera, para inhibir las resonancias que dejaba el dolor del pasado. Luciano busca en la historia esa “sola frase”, esa herida “que abriría para todos la verdad ...”, una verdad colectiva que, como él mismo sabe, “no era una idea que pudiera concebirse individualmente”, por lo que hace de su confinamiento un reducido espacio donde pueda escucharse el eco de las múltiples voces de su nación.

2.2.3 El tiempo condensado del exilio interior

De esta manera, el exilio interior de Luciano esboza una especie de dualidad en la que se restituye la anhelada posibilidad de que el senador pueda representar en su discurso algo que lo trascienda. Al dar cuenta de sus pensamientos, de su “única actividad posible” (44), como él mismo dice, configura su aislamiento, ese espacio mínimo y completamente personal que lo priva de cualquier relación con el exterior, a fin de condensar, sin embargo, una visión plena del país donde confluya toda una serie de paradigmas socio-políticos contradictorios y parciales que han conformado una manera particular de concebir la historia, desde los hechos más marginales hasta los “grandes” acontecimientos, como si en su obsesiva introspección intuyera el conocimiento de una esencia cultural indisociable de sus más íntimas emociones. En este desdoblamiento de la historia moderna en la que, como muchas otras, se formó su nación, concentra la ilusoria linealidad del tiempo en un espacio desmaterializado, en un proceso simbólico del que se nutre su exilio interior:

“A veces”, dijo después, “pienso que toda esa coherencia, todo ese rigor, sus consecuencias implacables, pienso [...] que todo eso está en mi vida, pero no en cualquier lugar de mi vida, en mi pasado por ejemplo, sino *ici meme*, como en un escenario frente a mí. Un escenario vacío donde se respira el aire helado de las altas montañas. [...] El vacío es total: he logrado ya despojarme de todo. Y sin embargo es preciso estar hecho a este aire, de lo contrario se corre el riesgo de *congelarse* en él. El hielo está cerca, la soledad es inmensa: sólo quien ha logrado, como yo, hacer de su cuerpo un objeto metálico puede arriesgarse a convivir a estas alturas. El frío, o mejor”, dijo el senador, “la *frialidad* es, para mí, la condición del pensamiento. Una prolongada experiencia, la voluntad de deslizarme sobre los rayos niquelados de mi cuerpo, me ha permitido vislumbrar el orden que legisla la gran maquinaria poliédrica de la historia. Acercarme para contemplarla en la lejanía [...]. ¿y qué veo cuando alcanzo a vislumbrarla? Vislumbro”, dijo, “a lo lejos, en la otra orilla: la *construcción...*” (53).

Poco a poco, el discurso de Luciano introduce con mayor frecuencia una narración metafórica de su búsqueda. La idea que en este caso forja en torno a una concentración conceptual del devenir histórico argentino, apela a una constante asociación de imágenes que portan una gran fuerza semántica conforme se acumulan y relacionan,

apela a una comunicación simbólica que sensibilice esas abstracciones de las que parte su pensamiento. En el inicio de su discurso, Luciano ya plantea sutiles homologaciones con ese reducto en el que habita, que se erige como una extensión de ese pensamiento hermético que indaga en las palabras de la memoria, tal como él mismo deambula sobre su silla de ruedas en las comprimidas dimensiones de su habitación, estrategia literaria común a la tradición narrativa occidental, como observa Pimentel: “con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de significación del personaje” (79).

Sin embargo, más allá de las puntadas figurativas que llega a tener su discurso, empiezan a proliferar extensos desarrollos metafóricos en la voz del senador, y su aislamiento, que incluye a Renzi al momento de su encuentro, ya cobra una peculiar autonomía narrativa que trasciende la descripción literal de su precariedad, pues el espacio empieza a sustraerse hacia el sistema simbólico que teje Luciano a fin de poder condensar, y así escindir del tiempo narrativo en el que había actuado Renzi, la proliferante diversidad de temporalidades marginadas que se han desprendido de la modernidad argentina. El exilio interior que habita Luciano se torna en un afluente de imágenes que tiñen de diversas texturas ese ambiguo vínculo que el senador necesita establecer con el pueblo oprimido al que busca representar. La “frialidad” sirve a Luciano para caracterizar tanto su entorno como a sí mismo, y representar un espacio donde el tiempo se congela, no en un instante detenido del presente o el pasado, sino en una vertiginosa acumulación histórica que paradójicamente se erige como una fría extensión desolada por el vacío. Así como toda paradoja invita a una lectura entre líneas para desentrañar de su contradicción un conocimiento oculto, no me parece que Luciano aluda con ese vacío a una ausencia absoluta y literal de sentido en la conglomeración de tiempo que concibe e imagina, sino a la apertura de un terreno donde ha quedado

pendiente articular una serie de significados dispersos y heterogéneos que se resisten a quedar invisibilizados bajo el flujo que ha dictado la historia oficial. Por su parte, Luciano se define por esa misma frialdad para representar la ambivalente distancia que tiene con el espacio interior que ha imaginado, donde ha logrado “despojarse de todo” para poder acercarse y contemplarlo a detalle, “hecho a ese aire” para sobrevivir en su confinamiento, pero también para no dejarse “congelar”, para no anularse en esa visión: se diferencia de ella y se aleja para no perder su perspectiva y no dejar de buscar las palabras que articulen esa “sola frase” que lo obsesiona.

Bhabha describe un movimiento análogo en la constante generación de símbolos culturales puestos en circulación por agentes socialmente marginales que los producen, aprehenden y reconocen, que se identifican como objetos del mismo discurso que pronuncian como sujetos activos en la formación ideológica de su comunidad, dando lugar a una alternativa “circular” de narrar la nación que subvierte las relaciones de dominio:

Esta inversión o circularidad narrativa (que está en el espíritu de mi escisión del pueblo) hace insostenible cualquier reclamo supremacista o nacionalista del dominio cultural, pues la posición del control narrativo no es ni monoclar ni monológica. El sujeto es captable sólo en el pasaje entre decir/dicho, entre “aquí” y “en otro lado”, y en esta doble escena la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto (186)

Bhabha no encuentra en la alienación del sujeto la anulación de las relaciones que los individuos, como especie social, establecen con su entorno cultural, sino la escisión de la temporalidad instituida por un orden de dominación ideológica que objetiviza a la sociedad, que la alecciona, tal como Luciano lo vislumbra, en la *construcción* de una red jerarquizada por los grupos de poder. El exilio interior por el que Luciano articula su conocimiento, necesita de un proceso simbólico que configure esa divergencia temporal que la dictadura reprime en su entorno material, que cimbre esa inestabilidad que Bhabha destaca en el caso del pensamiento poscolonial: “El momento cultural de la

‘inestabilidad oculta’ [...] significa al pueblo en un movimiento fluctuante *al que precisamente le está dando forma*, de modo que el tiempo poscolonial cuestiona las tradiciones teológicas del pasado y presente, y la *sensibilidad* historicista polarizada de lo arcaico y lo moderno” (190)²².

Precisamente, uno de los aspectos más importantes, por el que el discurso de Luciano se constituye en un marco narrativamente diferenciado del resto de la novela, es la representación temporal en la que se desenvuelve su voz, la enunciación de su pensamiento dentro del cual la conversación mantenida con Renzi es sólo un testimonio parcial, y que responde al cuestionamiento señalado por Bhabha al historicismo que establece una interpretación unívoca sobre las relaciones del pasado y el presente. A este respecto Walter Benjamin nuevamente emerge como un enclave conceptual, y en concreto sus *Tesis de filosofía de la historia*, breves reflexiones que pueden ir de un lenguaje teórico que abrevia del marxismo a expresiones alegóricas inspiradas en la obra de Paul Klee, y donde a la idea homogénea y lineal que describe el historicismo opone un materialismo histórico que plantea su perspectiva desde el tiempo condensado de un pasado activamente relacionado con el historiador, es decir, con un presente que reescribe constantemente la historia:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’ [...]. El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia (188-189).

²² Este escenario poscolonial en el que se enfoca Bhabha tiene, por supuesto, rasgos particulares que no se comparten en otras circunstancias, y determinados fundamentalmente por el choque cultural que siempre genera una relación de dominio político y territorial entre dos países distintos; sin embargo, a pesar de estas diferencias tan marcadas, es posible abstraer algunas características comunes con contextos que comportan otros conflictos políticos y sociales, como resulta el caso de las dictaduras latinoamericanas, pues en muy variadas situaciones emergen dinámicas culturales semejantes, a partir de este antagonismo del que participan los grupos hegemónicos que buscan preservar sus privilegios y aquellos sectores marginales que los enfrentan, a fin de visibilizarse en el mosaico cultural que compone a las sociedades modernas.

Hay momentos muy puntuales en el discurso de Luciano donde se oponen estas dos concepciones de la historia, y que también asientan diferencias entre el pasado de su vida narrada y el presente de su introspección: “Se pasaba (Maggi) las noches conmigo, revisando papeles y hablando del pasado y del porvenir. Nunca del presente: del pasado y del porvenir” (48). Podemos suponer, por el ánimo crítico que ha caracterizado el discurso de Maggi y Luciano, que el senador no alude aquí a esa visión prescriptiva que ve en el tiempo una serie de hechos definitivos e irreplicables que tanto critica Benjamin del historicismo, sino a un acercamiento histórico que, más allá de su buena voluntad, no tiene suficiente consideración por la importancia del presente para dilucidar las grandes contradicciones de la historia que tan fácilmente pueden ocultarse en una visión superficial de los hechos. En un movimiento que pudiera leerse como un intencionado guiño a Benjamin, pues ya hemos referido su fuerte influencia sobre Piglia, o simplemente como una coincidencia intelectual que no deja de revelar su gran afinidad, Luciano reivindica a continuación el giro que ha dado su concepto de ese tiempo condensado desde el cual busca pensar el pasado, como siguiendo los reparos que Benjamin esboza en sus *Tesis*: “‘para mí el sueño ha venido a ocupar el lugar de los recuerdos’. Dijo que ahora sobrevivía sin recuerdo y sin esperar la muerte. [...] ‘... Nada es ya recuerdo para mí: todo es presente, todo está aquí. Y sólo cuando sueño puedo recordar o tener remordimientos’” (48). Se vuelve posible esta suerte de transposición de diversas temporalidades en el espacio que ha creado Luciano a partir de su exilio interior, pues comparte con el desterrado esa zona íntima en la que, como Guillén señala, se imbrican a veces de manera indisociable los cursos del pasado y el presente: “en el exilio un exceso de retrospectión y de memoria es inevitable; la palabra que sólo se recuerda, sin oírla, no es la voz directa de la vida, sino su eco; y el

desterrado vive simultáneamente en varios niveles temporales, presentes y pretéritos, sin distinguirlos siempre bien” (153).

2.2.4 La “perplejidad de vivir” en el exilio interior

No hay que olvidar que toda esta urdimbre de tensiones que recorren el discurso de Luciano se levantan sobre el vínculo entre el narrador y lo que narra o busca narrar, es decir, sobre esa ambivalente relación que configura tanto al objeto de la enunciación como al sujeto que la emite. Por tanto, también es necesario detenernos en las cualidades inherentes al senador, esos elementos que lo constituyen, si bien no de manera independiente a esa visión plena que ocupa su exilio interior, sí diferenciado en cierta medida de ella. Aunque parezca una frontera difusa, no hay que confundir esa compleja implicación mutua que establece el narrador y su narración con una completa disociación de sus elementos, pues su voz narrativa sigue siendo, a fin de cuentas, perfectamente discernible del conglomerado de resonancias históricas que narra. Este aspecto nos permite observar con mayor nitidez las transformaciones que ese espacio condensado ha infligido sobre el personaje en particular. Una de ellas puede atisbarse cuando Renzi relata que el senador “sobrevivía sin esperar la muerte”. La condición emocional que encierra esta frase resulta mucho más compleja de lo que en principio parece. La imagen que Luciano se ha hecho de la historia, no únicamente en lo que puede referirle a Renzi en su breve encuentro, sino como resultado de su prolongada experiencia vital, lo ha llevado a los límites mismo de lo comprensible y, por tanto, de lo narrable:

“Porque la muerte fluye, prolifera, se desborda a mi alrededor y yo soy un naufrago, aislado en este islote rocoso. ¿A cuántos he visto morir yo?”, dijo el senador. “Inmóvil, seco, tratando de conservar mi lucidez y el uso de la palabra mientras la muerte navega a mi alrededor, ¿a cuántos he visto morir yo?” ¿Acaso se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su *desborde*?, y si era así, “¿cómo puede alguien decir que estoy

esperando la muerte?”, dijo el senador. “Cómo puede alguien decirlo si en verdad yo soy la muerte; soy su testigo, su memoria, soy su mejor encarnación” (48-49).

La muerte tiene un lugar fundamental en las reflexiones de Luciano, pues encuentra en lo que tal vez sea el momento más íntimo del humano, por el que mejor entendemos nuestra individualidad, uno de los fundamentos que al mismo tiempo hace posible el devenir histórico. La muerte no sólo es necesaria para concebir la temporalidad humana, sino que al determinar la finitud de la vida, y por extensión la de los objetos con que nos relacionamos en su estadía, nos permite asignar una serie inestable de valores abstractos a nuestra realidad material que, como Luciano mismo considera, encuentran en el dinero su más concreta manifestación: “No es cierto, entonces, que el dinero corrompa; son la corrupción y la muerte las que han producido el dinero y lo han erigido en el rey de los hombres” (55). En realidad, la elusión de la muerte constituye, en este entramado de paradojas sobre las que discurre la voz del senador, una forma de distanciarse de la vida misma, pues se conciben como partes integrales de un mismo decurso tanto biológico como socio-político y no como elementos opuestos. Luciano, al oponerse a la muerte en la negación de su espera, suspende su trayectoria vital como única manera de prolongar su pensamiento, la única actividad en la que puede rechazar todo un sistema dinámico e inestable de valores arbitrarios que sólo adquieren sentido en función de la temporalidad humana. Sin embargo, este despojamiento de la vida simbólica y material se traduce en su posesión más valiosa:

Para acercarse había sido preciso a la vez desprenderse de todo y conservarlo todo. “Desprenderse de todo y reducirme”, dijo, “a este agujero, a esta cueva”, pero al mismo tiempo ser lo suficientemente sagaz como para preservar las posesiones que, desde el *exterior*, le garantizaban la mayor libertad [...]. Ese ejercicio lógico era, dijo, “una representación y un resultado” de su estado general. [...] En medio de su ascetismo, atado a su carne sedentaria, él, sin embargo, sabía que sus posesiones daban la medida de su libertad y de su aislamiento. “¿Sería éste el modo de alcanzar ese ideal que no podemos concebir?” (54).

Esta distancia que impone el senador con cualquier forma de pensamiento o actividad que implique alguna suerte de inmersión en la vida cotidiana, por tenue que sea su vínculo con ella, significa también la posibilidad de habitar ese tiempo condensado de sentidos ocultos como un espacio externo, diferenciado de él, sujeto desplazado a una condición desapegada de las corrientes de la historia que iluminan los acontecimientos en la misma medida que los ocultan, sujeto por tanto capaz de vislumbrar las contradicciones que se cristalizan en las coyunturas sociales, capaz de preservarlas como posesiones de su inteligencia. En profunda relación con este tipo de tensiones que tiende el individuo con el lugar vital que ocupa, Edward Said retoma, a propósito de las cualidades hermenéuticas de la distancia socio-cultural que asume el exiliado, esta frase de Adorno que conjuga la reflexión moral con el lugar que se habita: “es un principio moral no hacer de uno mismo su propia casa”, y me parece que precisamente esa “fortuna” a la que se refiere Luciano es la “casa” que deshereda de su entorno, de la que “se desprende” para saber realmente cómo otros la ocupan, cómo erigen ventanas y paredes que al cabo dismantelan para rehacer la estructura, o en palabras de Said: “El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente los hogares son siempre provisionales. Las fronteras y las barreras, que nos encierran en el marco de la seguridad del territorio familiar, también pueden convertirse en prisiones [...]. Los exiliados cruzan fronteras, rompen barreras de pensamiento y de experiencia” (193). Este territorio familiar, en el que Said (mediante Adorno) encuentra una metáfora efectiva para comprender la entrañable como arbitraria relación del individuo con el sistema socio-cultural por el que concibe su entorno, constituye en el discurso de Luciano el referente directo que conforma la historia de sus antepasados. La familia, que tiene naturalmente una base biológica, se erige como un brazo legal del Estado para mediar sobre los vínculos afectivos las condiciones de uso y transmisión de la

propiedad, se vuelve una “institución sanguinolenta” (*Respiración* 50) que determina las primeras funciones del sujeto en la estructura social. Así, Luciano entiende que traiciona primero y directamente esta convención, tan asentada en la organización social que es asumida con la mayor naturalidad, para poder arrancar ese enraizado lazo que lo unía a las dinámicas simbólicas y materiales de su entorno, a la norma que rige un territorio concreto que, sin embargo, es imprescindible conservar de otra manera:

“Las genealogías y las filiaciones se declinan sobre el cuerpo de la tierra”, dijo el senador, “y para un hijo la herencia es el futuro, es [...] una lengua *paterna* cuyos verbos es preciso aprender a conjugar. Sobre esas conjugaciones territoriales”, dijo, “leguas y leguas de campo abierto que permanecen y *durán* más allá de los antepasados, sobre esa extensión mortal está erigida la memoria familiar. [...] Yo, el desterrado, soy esa tierra”, dijo el senador. “Porque mientras yo permanezca, yo soy el dueño. [...] La alteración de una ley, la violencia ejercida sobre una tradición: ésta es la paradoja que yo soy y eso es lo que me permite pensar. [...] Mi lógica es toda ella resultado de un corte en esa cadena que declina filiaciones y hace de la muerte el resguardo más seguro de la sucesión familiar...” (58).

Luciano hace patente la existencia de un territorio físico concreto del que no puede prescindir, por figurados o abstractos que sean sus pensamientos, por lo lejanos que puedan parecer a una realidad tangible, pues depende del verdadero vínculo que entable con su espacio material la posibilidad de que pueda articular un sentido que subvierta el orden lineal y homogéneo de la historia, la norma que eslabona esa cadena familiar que ha obedecido los patrones de poder por los que se ha subyugado a su nación por generaciones. El privilegio que estas propiedades materiales han recibido en la constitución de los Estados modernos, ha hecho de esa “proliferación de la muerte”, de la que Luciano ha sido testigo, el motor principal de su disputa y preservación, por lo que, al eludir su propia muerte, el senador plantea una relación distinta con ese territorio donde suspende su flujo histórico, pues las condiciones de su exilio interior cancelan los usos, tanto del pasado como del futuro, que esa sucesividad prescribe. Luciano ve en la muerte la condición natural que ha tendido el terreno de esa guerra fratricida en que se

ha constituido la historia de su patria, una guerra que, a punto de alcanzarlo, lo ha llevado a ese límite desde donde aún puede pensar y que puede traducirse en lo que Bhabha llama “perplejidad de vivir”. Bhabha, al pensar “el pueblo” como ese terreno marginal donde confluyen y se confrontan la formación “pedagógica” que inflige el Estado con una constante y “performativa” regeneración cultural, entiende necesario para la producción de estos símbolos subversivos en los que otros se reconocen un trabajo de la experiencia individual, de una sensibilidad con nombre y apellido que tal vez no perduren en la memoria, pero sí dará cuenta de esa perplejidad a la que ciertas coyunturas condujeron la vida de alguien:

En la construcción de este discurso de “viviente perplejidad” [...] debemos recordar que el espacio de la vida humana es empujado hasta su extremo inconmensurable; el juicio de vivir es puesto en estado de perplejidad; el topos de la narrativa no es ni la idea pedagógica trascendental de la Historia ni la institución del Estado, sino una extraña temporalidad de la repetición del uno en el otro, un movimiento oscilante en el *presente* gobernante de la autoridad cultural (193).

El discurso de Luciano había configurado un nuevo marco narrativo enfocándose principalmente en la conformación simbólica de su exilio interior, donde pudiera abarcarse en diversos matices su ambigua y paradójica relación con una sociedad que, como senador, buscaba representar; sin embargo, no es sino cuando aborda las tensiones de aquel “territorio familiar”, es decir, cuando encausa sus reflexiones a un terreno más íntimo, a la referencia más cercana y personal que posee de la “proliferación de la muerte” que se desborda e inunda el país desde sus inicios, que puede llevar a sus últimos límites esa oscilación en el tiempo, a sus más intensos extremos la concentración del pasado en el presente. Ese momento límite de la vida al que ha sido arrastrado el sujeto perplejo se sustrae del tiempo cotidiano que somete a la sociedad, dice Bhabha, pues “emergen las repeticiones espectrales de otros relatos”; en el caso de

Luciano, la figura de su abuelo Enrique desde el otro límite de la historia, en el origen de la cadena familiar, situado en una lejana transparencia:

¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin? Nada entre el origen y el fin, nada, una planicie, árida, la salina, entre él y yo, nada, la vastedad más inhóspita, entre el suicida y el sobreviviente. Por eso es que yo puedo, a él, *verlo* 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 (58).

Luciano no abandona la relación visual que había predominado en su discurso en el despliegue de este movimiento, sin embargo, por primera vez él concibe su propio lugar como parte de esa visión plena del tiempo, Luciano se desdobra de su función vocal para visibilizarse en su narración, estrategia común en los relatos retrospectivos pero que, como narración simultánea, puede generar narrativamente un efecto de superposición temporal que no podría alcanzar como un simple narrador, quizá conceptualmente relacionado con el espacio que narra pero del que, como personaje, aún se encontraba separado en su proyección discursiva. En cierto sentido, este giro representa formalmente esa perplejidad en la que se encuentra escindido de la historia, en donde puede vislumbrar a su abuelo, quien también emerge como una discontinuidad del tiempo sucesivo que fluye como un río entre ellos. A diferencia de los episodios del pasado que Luciano intercalaba a lo largo de su discurso, corrientes que emergían de las profundidades de aquel río, esta vez narra en tiempo presente las acciones de Enrique, sus reflexiones vertidas por escrito en las noches que pasó, mucho tiempo atrás, en el cuarto desvencijado que habitó durante su estancia en Estados Unidos, como si el propio Luciano también lo ocupara y pudiera ver lo que escribe, como si compartieran ese espacio narrativo que ha ido construyendo con la articulación de las palabras en su voz: “Debemos aprender del agua cuyo movimiento desgasta con el tiempo la dureza de las piedras. Los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la historia.

Eso *escribe...*” (60). Remitiéndonos incluso a un detalle formal del registro escrito, Renzi (recordemos que, en realidad, es él quien discretamente nos da cuenta del monólogo del senador) no hace uso de comillas cuando Luciano refiere el discurso de su abuelo, como si en el momento de su enunciación el senador pudiera seguir la mano de Enrique al redactar sus pensamientos. Desde el espacio perplejo que ambos ocupan, es posible discernir esas corrientes subrepticias de la historia, las cuales se resisten a ser canalizadas en la rígida representación lineal que oculta su confluencia subyacente a todo acontecimiento social. Luciano, al encontrarse con su abuelo, al atestiguar en los márgenes de la nación desbordada por la muerte ese pensamiento “excéntrico”, apela a aquel “inconsciente cultural” inherente a la sensibilidad colectiva, a ese “movimiento que desgasta la dureza de las piedras”, a sus manifestaciones performativas que se oponen a ser normalizadas por los relatos pedagógicos del Estado. La cercanía de estos personajes alcanza su punto máximo en la confluencia de sus discursos, en ese momento que no puede distinguirse realmente si la voz de Luciano sigue dando cuenta de sus pensamientos o los de Enrique, ya no los que escribe, sino los que articula oralmente:

está ahí, encerrado, en ese cuarto vacío y nada se interpone, puedo oírlo, yo soy Ossorio, soy un extranjero, un desterrado (...) soy todos los nombres de la historia, soy el pájaro del mar que sobrevuela la tierra firme: (...) abajo, en las planicies heladas, (...), hay grandes masas, grandes masas que parecen petrificadas pero que *sin embargo* se deslizan, se mueven, a pesar del reflujo, avanzan, crujen al deslizarse, como los grandes témpanos de hielo. (...) Sus ritmos no pueden ser evaluados por ningún hombre aislado, por ningún particular. ¿De qué sirve exigirles mayor velocidad si su tiempo no es el nuestro? (60).

Este fragmento es parte de todo un pasaje en el que se confunde la instancia narrativa. En un principio, Luciano narraba la visión de su abuelo desde la otra orilla, lo encontraba escribiendo en su habitación del East River, no obstante, sus referentes se desdibujan hasta homologar los márgenes que ambos ocupan, encerrados en un cuarto

vacío donde están pensando y hablando, hasta que, en la frase que reafirma su identidad, “yo soy Ossorio”, los mismos personajes se trasponen por completo y puede apreciarse plenamente esa “repetición del uno en el otro” a la que se refiere Bhabha, pues ya son narrativamente indiscernibles, en un espacio donde vuelve esa relación ambigua con la historia, con el tiempo condensado cuyas resonancias los abarcan (“yo soy todos los nombres de la historia”) pero del que a su vez se distancian, del que pueden apreciar desde las alturas esas “grandes masas” oprimidas que, sin embargo, no dejan de moverse, acaso imperceptiblemente para los que sigan el reflujo de las corrientes. En este nuevo desarrollo simbólico del espacio, donde el exilio interior de Luciano se homologa completamente al destierro que rodeaba a su abuelo, figura con mayor claridad esa cualidad colectiva, “masiva”, cuyas temporalidades subvierten la historia que justifica los privilegios de grupos particulares, y de las cuales Luciano puede dar cuenta no sólo por su ruptura con un tiempo lineal, sino también por el encuentro de la repetición de su propio espacio en un “doble”, factor esencial, según Bhabha, para imaginar la nación desde sus márgenes: “El ‘doble’ es la figura que con más frecuencia se asocia con este proceso siniestro de ‘la duplicación, división e intercambio del yo’.

[...] Esa aprehensión del tiempo ‘doble y escindido’ de la representación nacional [...] nos lleva a cuestionar la visión homogénea y horizontal asociada con la comunidad imaginada de la nación” (180).

La función vocal de la narración vuelve a tener un origen claro cuando reaparecen los rasgos físicos que en un inicio habían distinguido al senador, quien reivindica, precisamente, ese carácter heterogéneo por el que se construye aquella nación que, en todo su monólogo, se ha ocupado de representar en la articulación simbólica de sus palabras, en la vastedad de esa visión que no se encarga de amoldar, que no encuentra límites rígidos en su exilio interior, ese espacio tejido de paradojas y

condicionado por una ambigüedad e indeterminación inherentes, que a él mismo lo abarca y regenera como una pieza de ese dinámico mosaico:

Tullido, se desliza, se arrastra y el sonido niquelado de su cuerpo al acercarse es la única música que se escucha en los desiertos calcinados del presente. Del otro lado, en el otro frente, se muestra ya la heterogeneidad de aquello que nuestros enemigos pensaron idéntico a sí mismo. Lo que podía pensarse unido, sólido, comienza a fragmentarse, a disolverse, erosionado por el agua de la historia (61).

El agua de la historia, por supuesto, no corre por sí sola, no es un movimiento mecánico en el paso del tiempo, sino que de manera activa el sujeto histórico, siguiendo aquella suerte de “inconsciente cultural”, indaga sus múltiples facetas que, como en un desplazamiento líquido, confluyen en los acontecimientos sociales. El archivo que lega Enrique Ossorio configura la materialización cultural de esas facetas, documentos escritos en el destierro que, sin embargo, dan cuenta de la realidad fragmentaria de su país que muchos de sus compatriotas, en cambio, quisieron ignorar.

2.3. Enrique Ossorio: la nación desde el destierro

2.3.1 La Generación del 37: nación y exilio en la era moderna

En su monólogo, Luciano no se refiere explícitamente a la condición en la que se encuentra como un exilio interior, sin embargo, la construcción simbólica de su pensamiento nos permite considerarlo, al menos como una posibilidad, bajo este término. En cambio, esta cualidad se destaca explícitamente respecto a Enrique Ossorio, ya no como un aspecto íntimo sino en relación a las circunstancias externas que lo rodean, tanto geográficas como socio-históricas. Hacia el final de su discurso, el mismo Luciano resalta de este personaje uno de los momentos de su destierro, su última etapa en los Estados Unidos, y las primeras palabras que conocemos de su discurso, referidas todavía por el senador como narrador delegado, tratan precisamente sobre las facultades del exilio: “El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus

desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro, eso escribe’, dijo el senador. ‘Lo mejor de las situaciones extremas es que siempre nos conducen a posiciones extremas, escribe’...”. (60). Luciano adelanta, con estas palabras de su abuelo, las características del archivo que ocupa la tercera parte de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, formal y significativamente determinado por la experiencia directa que Enrique tiene del exilio, de su desplazamiento físico que lo conduce, a través de un prolongado delirio, al suicidio. Esa posición extrema a la que ha llevado la perplejidad de vivir es fundamental para que Luciano, desde el espacio interior en el que discurre, encuentre en Enrique una repetición de sí mismo, por lejano que se halle en el tiempo, pues mediante un prolífico proceso simbólico abstrae de sus posiciones marginales aquellas condiciones intelectuales que Traverso, acotado a la disciplina histórica como su campo de estudio, destaca por intermedio de Said: “Edward Said definió el exilio como una metáfora del intelectual que, al tener una mirada crítica sobre la realidad que lo rodea, está obligado a desempeñar el papel del *outsider*, del contestatario, del hereje, del destructor de la ortodoxia y las normas consolidadas” (260). No obstante, hay que tomar en cuenta que los márgenes de los que estos personajes emergen son distintos y determinan la esencia de sus discursos, sobre todo por las condiciones temporales en las que cada uno se sitúa.

Antes de considerar los factores contextuales que rodean particularmente a Enrique, cabe detenerse en las características que el fenómeno mismo del exilio contrae en el siglo XIX. En América, la formación de los Estados modernos tuvo el particular e importante aliciente de los procesos de independencia política, situación que determinó radicalmente la manera en que fueron concebidas las identidades nacionales, pues la violenta ruptura con el pasado colonial exigía, junto a una estructura social diferente, un soporte cultural a partir del cual el imaginario colectivo pudiera pensar y configurar su

lugar histórico: “El nacionalismo [...] justifica, tanto retrospectivamente como mirando hacia adelante, una historia engarzada de modo selectivo en una forma narrativa: así, todos los nacionalismos tienen sus padres fundadores, sus textos cuasirreligiosos, su retórica de pertenencia, sus fronteras históricas y geográficas y sus enemigos y héroes oficiales” (Said, 183). Este proceso, por supuesto, no podía partir de la nada, en función de estas nuevas circunstancias políticas se abrevaba de distintas tradiciones, y en este movimiento fue donde se produjeron las divergencias ideológicas que marcaron la modernidad latinoamericana.

Sin embargo, el objetivo común de las diversas formas de pensamiento político del momento, y que responde a esa urgencia coyuntural por cohesionar en una base ideológica a la sociedad, era la estabilidad de una esencia nacional, uniforme e intransigente, con la que todos pudieran y debieran identificarse culturalmente, como señala Guillén: “El siglo XIX habrá marcado el auge de la apropiación de raíces locales y de tradiciones populares, del sentido de la singularidad como unicidad. Esta unicidad de una cultura nacional se vuelve condición insustituible y hasta intraducible” (137). De esta manera, las diferencias que generaba la exacerbación de estos nacionalismos dieron lugar a enfrentamientos que, de una u otra forma, determinaron ciertas posiciones de dominio y sumisión, de jerarquías en el poder político que fueron motivo en la era moderna, hija del racionalismo que legó la Ilustración europea, de forzosos desplazamientos colectivos: “La emergencia de la última fase de la nación moderna, desde mediados del siglo XIX, es también la emergencia de los más largos períodos de migración masiva dentro de Occidente...” (Bhabha, 176).

En la Argentina decimonónica, el grupo intelectual que conformaba la Generación del 37 vio a lo largo de su evolución cómo, en el desarrollo histórico de sus debates y vicisitudes, iba integrando toda esa serie de perspectivas y contradicciones

socio-políticas, desde sus inicios en que los alentaba la necesidad de una visión crítica hacia las distintas facciones políticas hasta que, al final, ellos mismos acabaron por reivindicarlas al ser absorbidos por los roles de poder y dominio que encumbraron a unos y relegaron o desterraron a otros. La Generación del 37 toma su nombre de la formación del Salón Literario de Buenos Aires, en 1837, donde sus primeros miembros, por entonces jóvenes intelectuales influenciados por el romanticismo europeo, se congregaban para discutir e intercambiar ideas sobre la cultura y la política de una nación incipiente, las cuales tendrían tal repercusión que al poco tiempo el Salón sería clausurado por el gobierno del dictador Rosas; sin embargo, ya se habrían asentado las bases de un movimiento político de largo aliento. Además, otra de las preocupaciones principales de sus miembros fue asentar los pilares de la naciente literatura argentina, perfilar sus influencias y establecer los ejes de sus intereses y paradigmas estéticos²³, por lo que aunaban su conciencia literaria a la importancia de la intervención social de la palabra, como señala Demaría al encontrar un principio común a las tradiciones discursivas de la política y la literatura argentinas: “Dialogar con el origen de la literatura significa, por ende, ya no sólo entroncarse a una tradición literaria. Significa simultáneamente proponer una revisión que re-articule y resemantice esos conceptos de nación y de estado que los fundadores del 37 unieron e identificaron también bajo el apelativo de ‘patria’” (30). Para este grupo, la polarización política que había seguido a las guerras de Independencia vuelve necesaria esta revisión, que en principio no se proponía una ruptura total con los federales, facción que tenía a Juan Manuel de Rosas en el gobierno y que renegaba de toda influencia extranjera, ni con los unitarios, quienes buscaban trasladar las tendencias ideológicas europeas y cuyos partidarios se encontraban en el exilio, sino que aspiraba a una lectura crítica que pudiera discernir los

²³ Demaría se detiene brevemente (21-22) en el notable caso de “El matadero” de Echeverría, uno de los primeros cuentos americanos, el cual contiene hondas resonancias y alusiones históricas y políticas al régimen rosista.

aspectos positivos de cada facción para conjugarlos en la unificación política y jurídica del país.

Sin embargo, las primeras discrepancias emergen al juzgar a Rosas, en quien algunos veían una primera vía confiable para cohesionar pacíficamente a la sociedad con apoyo de la Generación, y otros a un dictador intolerante e incapaz de gobernar adecuadamente. A la larga, la intransigencia de Rosas a colaborar con la juventud intelectual e incluso a permitir su influencia pública llevó a una ruptura irreconciliable, que daría lugar a la creación de la “Asociación de la Joven Argentina”, organismo clandestino por el que la Generación esperaba conformar un partido alternativo al autoritarismo federal. Uno de los aspectos en que enfatizaba más Esteban Echeverría, líder del grupo, era la búsqueda de la confluencia heterogénea de ideas y opiniones en el espacio que abría esta Asociación, consciente tanto de sus diferencias como de la necesidad que tienen unas de otras para una conformación armónica del Estado. Este propósito da lugar a la redacción del *Dogma socialista*, que escribe Echeverría sin considerarse su autor, sino el mediador textual de la diversidad ideológica que el grupo busca representar, como señala Demaría al citar algunas de las frases de la *Ojeada retrospectiva* que precede al *Dogma*: “Echeverría busca conciliar en un código ‘todas las opiniones, todos los intereses’ y lograr, a través de la no discrepancia, ‘una unidad de pensamiento’, una ‘vasta y fraternal unidad’ [...] que hiciera ‘una verdadera fusión de todas las doctrinas progresivas’ y que ‘uniformar(a) a todas (las) opiniones’ del grupo” (39). Aunque esta fraternidad unía la voluntad de distintas perspectivas que conformaban a la Generación en un frente común contra el abierto autoritarismo rosista y la violencia de Estado que ejercía, el conjunto de textos y posturas que adoptaron sus miembros ponía de relieve las tensiones y polémicas que anunciaban los enfrentamientos a los que dieron lugar cuando, durante las presidencias de Mitre (1862-

1868) y Sarmiento (1868-1874), tuvieron la oportunidad de llevar al plano de la acción sus ideas políticas: “Esta “unidad de creencias” tan reclamada por Echeverría como elemento de cohesión y de auto-definición para la generación que él lidera constituye [...] una realidad tangible sólo en las páginas de la *Ojeada*, una utopía textual que no logra transferirse ni a la realidad referencial ni al resto de los textos (de la Generación del 37)” (Demaría 40).

Esta consecuente degeneración fáctica de lo que habían sido los ideales de la Generación del 37 es relevante para pensar el fracaso de la izquierda intelectual en la Argentina de los setenta. Sin embargo, no hay que pasar por alto la importancia de la conciencia inicial de una sociedad heterogénea para constituir su diversidad en una misma nación, esencial para el reconocimiento de ese movimiento cultural performativo inherente al “pueblo”, al cuerpo colectivo que compone a un país y que lo resignifica en una tensión constante con el adoctrinamiento hegemónico del Estado, como indica Bhabha:

El problema no es simplemente la “mismidad” de la nación como opuesta a la alteridad de otras naciones. Nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma (*itself*), articulando la heterogeneidad de la nación. [...] alienada de su eterna autogeneración, se vuelve un espacio signifiante liminar que está *internamente* marcado por los discursos de las minorías, las historias heterogéneas de pueblos rivales, autoridades antagónicas y tensas localizaciones de la diferencia cultural (185).

En cierto modo, la intervención política de la Generación del 37, al menos como una oposición al régimen rosista, buscaba su alternativa ideológica en esta liminaridad, en la visibilidad de las fronteras discursivas dentro de la constitución nacional. Piglia, al trasladar el interés narrativo de su novela en la construcción figural de Enrique Ossorio, ficcionaliza el legado de la Generación del 37 como representación referencial de este conjunto discontinuo que desestabiliza la circulación de los relatos nacionales homogéneos y la perpetuación de un orden hegemónico. Si bien Enrique, como

personaje, no encuentra en una figura específica su único referente histórico, se construye como un imán de las más extremas divergencias de esta Generación, insólitamente asume uno y otro rol hasta traicionarlos para dar cuenta en el destierro de esas fracturas, como refiere Luciano: “aislado, perdido en la ciudad de Nueva York, trata de fijar el vértigo que ha sido, de un modo para él sorprendente e imprevisto, su propia vida: fijar en las palabras el vértigo que ha sido su vida” (60).

Aunque las circunstancias de la dictadura militar, en que discurre el presente narrativo de la novela, y las que acompañan a la Generación del 37 sean otras completamente, pues los acontecimientos y sus agentes responden a necesidades históricas distintas, hay una alusiva relación significativa no sólo a nivel argumental, sino también, y sobre todo, a un nivel que trasciende el artificio literario para poder pensar esa desconcertante realidad social en que se produce el texto. Piglia hace eco, deliberada o inconscientemente, de una de las premisas que Marc Bloch, recluido en un campo de concentración en el que sólo aguardaba su muerte, nos dejó en su *Introducción a la historia* y que forma parte de un pequeño apartado titulado “Comprender el presente por el pasado”: “es menester que exista en la naturaleza humana y en las sociedades humanas un fondo permanente, sin el cual ni aun las palabras ‘hombre’ y ‘sociedad’ querrían decir nada. ¿Creeremos, pues, comprender a los hombres si sólo los estudiamos en sus reacciones frente a las circunstancias particulares de un momento?” (47). Asimismo, al emprender este análisis del discurso de Enrique Ossorio, en el acercamiento a sus cualidades literarias, tanto en su significación simbólica como en su disposición formal, resuena la pregunta: ¿qué se puede comprender sobre la opresión militar del autoritarismo contemporáneo a partir de la evolución específica de la Generación del 37, profundamente signada por el exilio?

Por supuesto, no se trata de una aceptación o rechazo absolutos de las diversas discontinuidades que marcaron a este grupo, o de trasladar linealmente la ruptura que en su momento tuvieron todos sus miembros con Rosas, ni pretender una lectura neutral hecha en retrospectiva; por el contrario, Piglia busca construir una postura política renovada y vigente a partir del acercamiento crítico a esta generación decimonónica mediante la ficción: “su lectura constituye una toma de posición política, una afirmación ideológica que presupone la reivindicación de una lucha” (Demaría 42). La voz de Enrique, ya en el tercer capítulo de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, como si continuara con el discurso que Luciano había referido, se asume como la confluencia de este conglomerado de discontinuidades del que cada miembro del 37 formaba parte: “ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí, en este cajón donde guardo mis escritos” (69); y a continuación reafirma, sin embargo, ese distanciamiento desencantado con que observa el devenir histórico de su generación y de sí mismo, como si aquella fraternidad que tanto se anhelaba sólo fuera efectiva en su fracaso: “mi vida no ha sido más que un persistente error: no los objetivos de mi vida que fueron siempre el progreso y la felicidad de mi patria, sino algo distinto y más atroz. [...] Creo que toda *nuestra* vida no ha sido más que un solo error insensato” (70) (Las cursivas son mías). En la construcción de esta perspectiva crítica y la generación de una postura política distinta, el discurso de Enrique Ossorio se configura a partir de la asimilación de cierto legado (ya que no de toda su vida) que dejaron particularmente dos miembros de la Generación del 37, Juan Bautista Alberdi y Enrique Lafuente, y que significativamente apunta sobre sus divergencias más extremas, aquéllas que los condenaron al exilio.

2.3.2 Lafuente y Alberdi: referentes históricos del “traidor”

La pertinencia de detenernos en este aspecto, aunque remita sobre todo a cuestiones extratextuales, apunta a comprender la importancia del trabajo referencial que implica la ficcionalización del exilio, pues las condiciones particulares por las que estos dos sujetos históricos lo vivieron y pensaron asientan los principios sobre los que se configura literariamente esta experiencia, personificada en Enrique. Pimentel remarca la relevancia que puede tener esta carga referencial en los personajes para una mayor comprensión de sus dimensiones significativas al interior del texto: “los personajes referenciales deben ser aprendidos y reconocidos; mas a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes ‘lentos’ generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos” (65). Esta referencialidad tiene las más variables medidas, y encuentra en el mismo nombre del personaje su carga más explícita y “lenta”, por el que puede asociarse directamente a un individuo concreto y real. Por su parte, la referencialidad de Enrique Ossorio, pese a que en principio su nombre no remite claramente a un personaje histórico concreto, tiende paulatinamente diversos vínculos a un contexto histórico específico que lo vuelven una figura narrativa ideológicamente cargada. La relación más directa que establece, aunque también la más velada, es con Enrique Lafuente, individuo que, pese a formar parte de la Generación del 37 y haber participado en la “Asociación de la Joven Argentina”, no figura entre sus fundadores más recordados ni tampoco pervivieron en el tiempo sus escritos, caso diametralmente opuesto a los de Sarmiento, Alberdi o Echeverría. Sin embargo, lo que se conoce del curso de su vida revela una profunda compenetración con los acontecimientos históricos y debates políticos del momento, una vertiginosa actividad política y social que, si bien no trascendió en el debate intelectual, se manifestaba en ese “discurso de la acción hablado

con el cuerpo” aludido por Luciano, y que precisamente sirve a Piglia para trazar mediante Enrique Ossorio uno de los ejes que se contraponen al discurso del senador:

En un reportaje realizado por Marina Kaplan, Piglia explica que construye su personaje Enrique Ossorio a partir [...] de su descubrimiento de Enrique Lafuente, un miembro marginal de la Generación del 37 que como tal ha sido borrado de la “historia” oficial de los grandes hombres representativos. [...] En 1839, entró como “escribiente supernumerario” en la secretaría de la Gobernación (de Rosas) y desde allí copiaba para los exiliados en Montevideo los documentos que le enviaba en clave a su amigo Frías (Demaría 95)

En el primer capítulo de la novela, donde Renzi registra parte de su correspondencia con Maggi, observamos cómo sutilmente Enrique Ossorio fue ocupando el interés de sus misivas, a tal punto que Renzi puede esbozar (27-29), a partir de los datos que fragmentariamente le ha proporcionado su tío, una síntesis de su vida cuya semejanza con la historia de Lafuente, que permea desde los años de la conspiración contra Rosas hasta los subsecuentes exilios en distintas ciudades de Sudamérica y Estados Unidos, es evidente. Este “discurso de la acción” no trata simplemente de representar un activismo político comprometido, sino que indaga en ese relieve polifacético que emerge de la vida de Enrique y por el que las distintas facciones políticas lo acaban tildando de traidor a lo que cada cual considera las causas nacionales: “En cuanto a mí, Enrique Ossorio, he sido un traidor y un espía y un amigo desleal y seré juzgado tal por la historia, como soy ahora juzgado por mis contemporáneos” (75). El propio Enrique Ossorio hace un reconocimiento de sí mismo como traidor, y su voz narrativa emerge como un testimonio mucho más discontinuo y fragmentario de lo que había sido el monólogo de Luciano, que hilvana un discurso que ya no responde a un rastro histórico específico, y por tanto apela en mucho mayor medida que el relato de su vida a la invención literaria del autor. No debe entenderse que el discurso de Enrique carezca completamente de referentes, sino que, en su elaboración, Piglia dispone de mayor libertad para plantear indirectamente relaciones significativas con la Generación del 37,

particularmente con Juan Bautista Alberdi, cuyo legado escrito cobra profundas resonancias en esta nueva voz delegada.

Si bien la vida de Enrique Ossorio constituye un claro correlato con la de Enrique Lafuente, permanece como un vínculo sumamente subrepticio y elusivo al silenciarse, en toda la novela, el nombre de un sujeto histórico de por sí poco recordado por la historiografía decimonónica. Por su parte, las afinidades intelectuales que plantea con Alberdi no son sólo explícitas sino también tan cercanas que, por momentos, casi pareciera que Ossorio homologa su discurso al de este personaje, uno de los más destacados de su generación. Maggi transcribe dos cartas de Enrique Ossorio dirigidas, precisamente, a Alberdi, y que presumiblemente forman parte de su archivo. Una de ellas, el último escrito que dejó antes de suicidarse, se encuentra en la correspondencia que se registra en el primer capítulo, después de que Renzi da cuenta de algunos pasajes de la vida de Ossorio. En sus últimas líneas se vuelve patente ya no sólo la cercanía de sus ideas, sino una simbólica asimilación en la adopción de la antefirma de Alberdi y en la revelación de una íntima confianza: “*Me gusta y siempre me ha gustado su antefirma y permítame que la imite: -Patria y Libertad-. Y he de tutearte, Juan Bautista, con tu permiso, por esta vez. Tuyo. Tu compadre, Enrique Ossorio, el que va a morir*” (31).

Aunque Demaría aduce que en principio Ossorio toma a Alberdi como el heredero de sus escritos a partir de este gesto fraternal, también le sirve para describir una interesante serie de relaciones intertextuales que revelan un complejo y significativo contexto en el que se desarrolla el discurso ficticio de Ossorio: “esta dialogización de la voz de Alberdi le permite a Piglia construir y establecer de modo implícito un sistema ideológico para su novela: los escritos de Alberdi ingresan, a partir de la antefirma compartida, en *Respiración artificial*” (84). Demaría, en uno de los aspectos más destacables de su estudio, precisa la etapa intelectual y vital de Alberdi en que abreva el

discurso de Ossorio, ya que, como es el caso de Lafuente, su trayectoria política estuvo marcada por diversas facetas, desde la fundación del Salón Literario, donde fue uno de los que esperaba conciliar su proyecto político con Rosas, a la que seguiría su exilio en Montevideo y París, hasta su regreso a la capital argentina, donde acaecerían nuevas disidencias con su Generación. Demaría retoma sobre todo las consecuencias de esta última etapa, donde se opone a las presidencias “liberales” de Mitre y Sarmiento, dando lugar a un antagonismo público que lo llevaría a su segundo exilio en París, desde donde se dedicaría a escribir contra un proyecto político que, en su opinión, simplemente suplantaba las viejas hegemonías por otras. Bajo esta consideración, la nueva nación justificaba la desigualdad política y social mediante un pasado que vanagloriaba a sus líderes tal como, en su momento, las monarquías europeas defendían ideológicamente su dominio colonial: “la perpetuidad de las grandes familias aristocráticas (de las monarquías) hace del pasado un perpetuo presente. Pero no deja de suceder en las repúblicas mismas, donde los héroes y los libertadores constituyen la misma especie de aristocracia tan hereditaria y privilegiada como cualquier otra” (Alberdi 19). Alberdi, que fácilmente pudo haber adecuado sus ideas y sentimientos a ese pasado reciente del que fue parte y que había llevado a sus allegados políticos al poder, no sólo toma distancia de sus contemporáneos, esos “héroes y libertadores”, sino de un decurso histórico que le permite observar, tanto en el presente como en el pasado, las mismas estrategias de dominio a las que se habían opuesto encarnizadamente durante su juventud.

Una parte del archivo de Enrique Ossorio se compone por sus diarios, que discurren en buena medida sobre el proyecto de una obra, una novela utópica en la que se prefigure el futuro de su nación y cuyo epígrafe, presuntamente tomado del historiador francés Jules Michelet (1798-1874), rescata esa misma sensibilidad histórica

a la que Alberdi apela: “Cada época sueña con la anterior” (80). Tanto este epígrafe, sumamente significativo, como las ideas del último Alberdi, no sólo presuponen una profunda relación de patrones históricos por los que el presente puede responder algunas de sus interrogantes mediante el pasado, sino que, planteados en el específico entorno ideológico de la modernidad occidental, revelan una serie de contradicciones sobre las que se habían empezado a construir los proyectos socio-políticos de las naciones modernas, pues apelan a “una concepción del Progreso que la Ilustración forjó en el siglo XVIII en su impulso de optimismo antropológico y que la cultura occidental adoptó luego, en el siglo siguiente, como una suerte de ‘ley’ que regía el movimiento de la historia” (Traverso 246). Esta concepción encuentra en el racionalismo un modelo de conocimiento que vuelve a la realidad, tanto natural como socio-cultural, inteligible en cada una de sus manifestaciones para el humano, construye el saber objetivo que hace posible el Progreso de la humanidad. Sin embargo, esta presumible neutralidad es por demás conflictiva al trasladarse a los proyectos políticos, desde que resulta en absoluto subjetivo que desde un grupo de poder e intereses unívocos se dicte la historia y orden “legítimos” para todo un cuerpo colectivo heterogéneo y dinámico que, en su devenir socio-cultural, escapa a la estabilidad que supone cualquier saber objetivo. Cabe traer a colación un fragmento sugerente al respecto, que Bhabha cita de *Nationalist thought and the colonial world: A derivative discourse*, de Partha Chatterjee, y que precisamente apunta a la honda contradicción que implica la interpelación excluyente del discurso de los Estados nacionales: “El nacionalismo [...] trata de representarse a sí mismo en la imagen de la Ilustración y no lo consigue. Pues la Ilustración misma, para afirmar su soberanía como el ideal universal, necesita de su Otro; si siempre pudiera realizarse en el mundo real como lo verdaderamente universal, se destruiría a sí misma” (178). Desde el exilio, Alberdi señala esta contradicción como el fundamento nacional

de la presidencia de Mitre, critica el falseamiento de los ideales de su generación por un grupo que solapa intereses parciales desde el poder que se le ha conferido.

Uno de los principales ejes en los que se definieron estas divergencias fue la escritura de la historiografía reciente, artificio político e identitario que justifica un orden establecido y que Mitre vierte en su *Historia del general Belgrano*, documento que se dedica a legitimar los privilegios de Buenos Aires sobre las provincias del país. Alberdi, en un volumen que busca desmentir las manipulaciones centralistas de sus antiguos compañeros de generación²⁴, critica la doble labor del presidente para gobernar y para definir la historia de su pueblo, de la que es incapaz, inherente a su condición política, de dar cuenta cabalmente: “No se puede ser á un mismo tiempo presidente de una república é historiador filosófico, pues el presidente no tiene ni puede tener la libertad del filósofo. Él no puede escribir más que una clase de historia, la historia para gobernar, la historia oficial...” (21). El tercer capítulo de *Respiración artificial*, que constituye –no sabemos si total o parcialmente– el archivo, incluye una carta que Maggi destina a Luciano y en la que transcribe la segunda misiva que Ossorio dirige a Alberdi, fechada en agosto de 1850, donde no escatima la admiración por su compañero al alabar, precisamente, esas convicciones que Alberdi valora en su último exilio, su crítica intransigencia ante las tentaciones que el poder político tiende. Mediante la licencia que otorga la ficción sobre la historia conocida, prevé el destino que se le deparó: “Es la clase de hombres que no transige y esa clase de hombre, en los tiempos que se avecinan, tendrán dos caminos: el exilio o la muerte.”; pero, además, anticipa la ambición y codicia que terminará por corromper a quienes habían compartido y luchado por los mismos ideales políticos, a quienes, como Mitre, buscaran adecuar una verdad

²⁴ Además de *Grandes y pequeños hombres del Plata*, publicación que en 1912 reúne los textos póstumos de *Belgrano y sus historiadores* y *Facundo y su biógrafo*, Demaría recurre a *Palabras de un ausente en que explica a sus amigos del Plata los motivos de su alejamiento*, de 1874, para rastrear en su estudio los interesantes vínculos intertextuales que Piglia, sobre todo mediante la figura de Enrique Ossorio, tiende discretamente con el pensamiento de Alberdi en sus últimos años.

histórica a sus intereses y beneficios: “Los otros, y entre ellos algunos que hoy se dicen sus amigos, harán, claro, su carrera [...]. Van a ganar los que corran más ligero, no los mejores, ni los más honestos, ni los que mejor piensen o quieran a la patria, En cuanto a usted: ninguna gloria le será negada, Juan Bautista, pero tampoco ninguna desdicha” (71).

Esta correlación que Ossorio establece con Lafuente y Alberdi constituye una disidencia con su generación, una crítica de la que, no obstante, no se absuelven ellos mismos, pues formaron parte de un grupo que, si bien en principio renovó la escena política de su país mediante una conciencia crítica y heterogénea que alimentaba sus ideales, no consiguió llevar a la práctica sus predicamentos con la misma eficacia. Demaría señala, desde la fundación del Salón Literario, las seminales contradicciones, o cuando menos dificultades, que subyacían a sus objetivos, los cuales se encaminaban a discernir lo mejor y peor de cada facción ideológica del momento: “el hecho mismo de conferirse el rol de jueces y, por ende, de únicos portadores de la verdad los termina obligando a distanciarse de los otros discursos que no articulan los sentidos de acuerdo con las reglas inscriptas en el *Dogma socialista*” (38). En su exilio en New York, Enrique Ossorio transcribe en sus diarios una serie de fragmentos que registran una suerte de escritura delirante, producto del insomnio, y que simbólicamente dan cuenta de esa confrontación no sólo con sus compatriotas, sino también con el pasado de su propia vida: “Esos reptiles que se arrastran por mi piel cada vez que me decido a hundir la mano en el pasado me producen una infinita sensación de repugnancia, pero sé que el roce escamoso de sus vientres, el contacto afilado de sus patas, es el precio que debo pagar cada vez que quiero comprobar quién es que he sido” (89).

De esta forma, en Ossorio confluyen una serie de rupturas y discontinuidades que no devienen simplemente en una disidencia con su grupo, sino en una compleja red

de traiciones que lo definen en toda su trayectoria, como él mismo reconoce: “Ahora soy un traidor a mi propio pasado del mismo modo que antes fui un traidor a mi propio provenir” (75). Ossorio encuentra en el exilio una vía de escape a lo que había sido su vida en sus diversas facetas, una escisión tanto del aparentemente confortable y prometedor espacio que significaba ser secretario de Rosas como de sus antiguas y dignas convicciones generacionales por las que se había arriesgado. Para Demaría, este distanciamiento configura una trama común al personaje histórico de Alberdi y al ficticio de Ossorio: “Sólo a través de estas auto-segregaciones de los procedimientos de exclusión, tanto Ossorio como Alberdi pueden instalarse en un espacio marginal alejado de las luchas concretas por el poder, es decir, un espacio donde los antagonismos de la proscripción son remplazados por la voz híbrida y fronteriza que permite la resistencia...” (100). Efectivamente, Ossorio reivindica esta cualidad de traidor con la que se le ha señalado en distintos momentos y desde las posiciones más enfrentadas, como hemos visto, no porque en su discurso asuma una actitud descaradamente cínica respecto a sus ideales, sino para subvertir la acepción general del término, para sustentar, en una aparente paradoja, las esperanzas que guarda en la prosperidad de su país, pese a que la endeble situación socio-política se imponga como un obstáculo casi infranqueable; en última instancia, reafirma sus traiciones como la única alternativa que le queda para asentar las bases de una sociedad justa e incluyente, la posibilidad de una realidad distinta, utópica: “El traidor ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive *entre* dos lealtades; vive en el doble sentido, en el disfraz. Debe fingir, permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin, recompensadas” (79). Ossorio se concibe como el traidor que piensa y actúa en los márgenes de la nación,

como esa voz híbrida y fronteriza que señalaba Demaría, y por la que mejor puede distanciarse y desarticular el discurso hegemónico de los relatos del Estado.

Por supuesto, el exilio no es únicamente una condena que conlleva esta serie de traiciones, sino que incluso resulta una condición necesaria para los propósitos de Enrique Ossorio, el errante desplazamiento que sigue por Montevideo, California, New York y finalmente Copiapó, conforma un espacio indeterminado que le permite llevar a cabo por escrito su proyecto utópico. El discurso de Ossorio integra en la novela una faceta del exilio que no se reduce a una simple construcción literaria, pues implica un fenómeno histórico que tuvo una profunda –y frecuentemente ignorada– relevancia en el contexto de la formación de los estados nacionales. Giorgio Agamben, en un revelador ensayo titulado “Políticas del exilio”, subraya las contradicciones que entraña esa incómoda pero creciente presencia del refugiado o el exiliado en la cultura occidental moderna, pues contraviene a los principios de la Ilustración que la fundamenta. La ambiciosa aspiración del humano de poder articular un conocimiento objetivo y pleno sobre cualquier aspecto de la realidad tuvo importantes efectos en el desarrollo socio-político de diversos países, pues cada individuo que formaba parte de su estructura, por su inherente calidad humana, comportaba una serie de derechos inalienables que lo determinaban como ciudadano de una nación soberana, es decir, de un conjunto que idealmente habría de servirse de cada una de sus partes por igual para progresar integralmente: “El principio de nacimiento y el de soberanía, [...] se unen ahora irrevocablemente en el cuerpo del ‘sujeto soberano’ para constituir el fundamento de la nueva Nación-Estado. [...] La ficción aquí implícita es que el nacimiento se convierte inmediatamente en nación, de modo que entre los dos términos no pueda haber ninguna diferencia” (Agamben 43). Sin embargo, los exiliados que, como vimos, proliferan a raíz de la exacerbación del nacionalismo moderno, constituyen

precisamente la figura crítica e inestable para este modelo, ya que sufren la ruptura del humano y sus derechos, destacan el relieve de esa ficción sobre la que se erige esta supuesta soberanía:

El refugiado y el exiliado deben considerarse por lo que son, es decir, ni más ni menos que un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano, y que por tanto permite despejar el camino hacia una renovación de categorías ya improrrogable, que cuestiona la misma adscripción de la vida al ordenamiento jurídico (Agamben 46-47).

Las traiciones de Enrique Ossorio irrumpen, precisamente, en esa relación discursiva que hace del hombre, desde el primer día de su existencia, un ciudadano de la nación. Aunque, por la precariedad que conlleva, no deja de ser un destierro forzoso, Ossorio encuentra en esa suspensión territorial, que habita como el “hombre de ningún lugar”, su propia posibilidad de resistencia a los relatos hegemónicos que perpetúan, desde sus profundas raíces, los vínculos culturales de dominio y sumisión que adscriben a los ciudadanos a ese rancio y corrompido ordenamiento jurídico señalado por Agamben. Desde el exilio, Ossorio emprende una subversión radical a esas categorías “oficiales” mediante la negación del presente en que se inscriben, la ruptura utópica de esa temporalidad específica que las vuelve efectivas en la realidad: “Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. 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) cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí” (77-78).

2.3.3 El archivo como género narrativo

Tal como da cuenta en sus diarios, Ossorio reflexiona obsesivamente sobre la forma escrita en la que se debe verter esta función utópica del exilio, ya no únicamente como el concepto de ese estado en suspenso en el que pueda germinar la utopía, sino la

específica disposición formal que abra una serie de discontinuidades sobre la representación lineal y homogénea de la cultural nacional. En principio, concibe esta utopía como una novela, idea que, sin embargo, resulta todavía sumamente general para su proyecto, pues no asienta más que un planteamiento narrativo que se presenta como una gran fuente de posibilidades. Bhabha tampoco elude las interrogantes que emergen al reflexionar sobre la necesidad de nuevas estrategias de representación narrativa: “El discurso de la minoría revela la insuperable ambivalencia que estructura el movimiento *equivoco* del tiempo histórico. ¿Cómo enfrentamos el pasado como una anterioridad que introduce continuamente una otredad o alteridad en el presente? ¿Cómo relatamos el presente como una forma de contemporaneidad que no es ni puntual ni sincrónica?” (194).

Aunque Bhabha no considera explícitamente en su texto el matiz utópico de sus reflexiones, podemos suponer, entre otros motivos, porque resulta una categoría anacrónica para un desahuciado siglo XX, la sugerente semejanza de sus cuestionamientos con los que Piglia delega ficticiamente en Ossorio, parten de las cualidades temporales a las que apuntan ambos textos, de la indagación sobre esas narrativas divergentes que confrontan la continuidad nacional. Ossorio necesita de una estructura textual que imprima en el pasado y el futuro esa ruptura urgente con la historia que impone el presente, y la encuentra en el relato epistolar. Primero, como un género del pasado que introduce la alteridad, que reincorpora su antigua búsqueda: “¿Por qué ese género anacrónico? Porque la utopía ya de por sí es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar”; y segundo, como una forma que presupone al lector del futuro en su código de escritura: “la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro,

hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí [...]. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo” (84). A diferencia de ese instante temporalmente cargado que caracterizaba el discurso de Luciano, el exilio de Enrique no presenta la posibilidad de condensar una historia que, por lo demás, encontraba en la nación un modelo relativamente joven, sino la condición de proyectarla en el tiempo, de escindirla de esos paradigmas modernos que estaban fracasando.

Aunque las cartas que escribe Ossorio bajo distintos remitentes interpelan a un lector en el futuro, puesto que busca imaginar en su escritura la Argentina que no existe todavía, la que sea posible encontrar después de un tiempo, no partirán de su mismo presente, sino que registrarán la experiencia que diversos sujetos tendrán de la posteridad, de un tiempo que sólo sea posible imaginar fragmentariamente en la proliferación de voces discontinuas: “no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado” (83). Esta heterogénea documentación que implica el proyecto utópico de Ossorio establece ciertas relaciones con la performatividad narrativa por la que Bhabha, en su esfuerzo teórico, puede concebir ese inestable y dinámico movimiento cultural inherente al cuerpo colectivo de la nación, ese tejido de tensiones que regeneran las representaciones sociales de diversas comunidades: “el acto mismo de la performance narrativa interpela a un círculo creciente de sujetos nacionales. En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo” (182).

De esta manera, en los diarios de Ossorio se van asentando los pilares de esa novela utópica que cada vez más parece estar, en la medida que precisa sus características significativas y formales, a punto de escribir, de registrar en su archivo para que el lector la tenga frente a sí. A través del complejo y fragmentario discurso de Ossorio, Piglia imprime en su novela un giro metaliterario que, en mi opinión, constituye una de las mejores pruebas de sus habilidades narrativas, pues lleva a su máxima aproximación el fondo significativo del texto con su disposición formal, como puede apreciarse en uno de los últimos pasajes que narra Ossorio:

Trabaja el protagonista con esos documentos como si fuera el historiador del porvenir. ¿Por qué las recibe (las cartas)? ¿De qué modo? Ninguna explicación: el relato no aclara las razones por las que esto, de golpe, comienza a producirse. [...] Algunas, aisladas, casi triviales, cartas que se cruzan entre sí argentinos futuros. Cartas que parecen haberse extraviado en el tiempo. De a poco el protagonista comienza a comprender. Trata de descifrar, a partir de esas señales casi invisibles, lo que está por suceder (92).

El orden que dispuse para estudiar el discurso de Ossorio me llevó, a diferencia del análisis de los otros personajes, a abordar hasta el final ciertas características formales del tercer capítulo que comprende su archivo y, por ende, la aparición de su voz narrativa. Este apartado no sólo abarca algunas de las entradas de sus diarios, que pueden identificarse por las fechas que datan de 1850 y que ocupan la mayor parte de su discurso y de sus reflexiones en el exilio, sino también algunas de las cartas que emitió durante la conspiración contra Rosas y que son transcritas en cursivas, fragmentos autobiográficos y genealógicos, una carta de Marcelo Maggi a Luciano e incluso lo que podríamos suponer que son aquellas “cartas del porvenir”. Los remitentes y destinatarios de éstas últimas son desconocidos para el lector que, sin embargo, puede reconocer en algunos de sus referentes el presente narrativo de Renzi, esto es, la dictadura militar; incluso podría interpretarse que la misiva de Maggi pertenece a este género de textos dispersos. De esta manera, el archivo es la representación de esa

liminaridad que define la divergencia discursiva que signa al exilio de Ossorio: “Es desde esta inconmensurabilidad en medio de lo cotidiano desde donde la nación dice su relato disyuntivo. Desde los márgenes de la modernidad, en los extremos insuperables del relatar, encontramos la cuestión de diferencia cultural como la perplejidad de vivir y escribir la nación” (Bhabha 198).

Aunque los diarios de Ossorio, a diferencia del resto de este conjunto, no interpelen explícitamente a una segunda persona, comparten con los demás fragmentos las características narratológicas que, como se observó respecto a la correspondencia de Renzi y Maggi, definen a la escritura epistolar, donde el discurso es asumido por un narrador homodiegético que intercala en su narración el relato retrospectivo con el simultáneo. Sin embargo, tal vez el aspecto más interesante sea el lugar que el proyecto de Ossorio construye para el lector, que resulta una figura sumamente ambigua. A diferencia de los capítulos anteriores de la novela, donde Renzi, en distintos grados, hacía patente su mediación sobre los discursos de Maggi y Luciano, asumiendo su función de lector o interlocutor, nunca encontramos alguna marca textual que indique su más discreta intervención respecto al archivo de Enrique Ossorio, la aparición de este conjunto heterogéneo de textos acontece tal como éste describe su proyecto: “Ninguna explicación: el relato no aclara las razones por las que esto, de golpe, comienza a producirse”. Ese “historiador del porvenir” podría referirse a Maggi, quien sabemos ha heredado de Luciano el archivo; no obstante, tampoco esta posibilidad se acota y en realidad podría referirse a cualquier lector del o posterior al año de 1970 – incluyéndonos–, mismo título que lleva la “novela” de Ossorio. Lo que sí se indica es la intervención de Arocena, el sensor del que tanto recela Luciano y cuya voz ocupa algunos fragmentos de este capítulo, donde se revela como ese lector que busca e indaga de las maneras más intrincadas la clave de alguna conspiración, la alusión de un

inquietante doble sentido que parte, precisamente, de las condiciones extremas que Enrique Ossorio padece en el exilio pero que, al mismo tiempo, determinan el carácter subversivo y *excéntrico* de su legado.

Capítulo 3. El exilio de Tardewski:

trayectoria de un pensamiento nómada

*Si él viniese,
si viniese un hombre,
si viniese un hombre al mundo, hoy,
con la barba de claridad
de los patriarcas: él debería,
si hablase de este
tiempo,
debería
solamente balbucear, balbucear,
siem siem siempre
balbucear*

Paul Celan

3.1. El discurso de Tardewski: reflejo y proyección

El desarrollo tan disímil de los discursos de Luciano y Enrique Ossorio, tanto en su forma narrativa como en las ideas que contienen, le sirve a Piglia para plantear una relación conflictiva en la que se manifiestan divergencias y continuidades entre dos circunstancias históricas distantes en el tiempo, cada una representada desde la voz narrativa de estos personajes, es decir, desde un tamiz subjetivo que no ignora, sin embargo, las tensiones con cierto bagaje cultural –y por tanto colectivo– que subyace a su enunciación particular. Aunque, como se ha visto en el capítulo anterior, estos dos discursos no sólo ocupan un espacio textual bien definido, sino que también configuran marcos narrativos diferenciados, no dejan de tender un diálogo implícito en diversas direcciones y que sostiene ese doble sentido latente en la lectura, en la asociación de elementos ocultos que emergen e iluminan hechos particulares, momentos críticos –y

muchas veces aparentemente inexplicables– que sólo pueden encontrar o aspirar a alguna clase de respuesta a partir de ciertas experiencias de la historia. En el marco del presente trabajo, dicho análisis está específicamente enfocado en destacar las facetas del exilio que encarnan estos personajes, condición que tiene un papel fundamental en la formación de estas experiencias, cuyo rasgo común, en el caso de Luciano y Enrique Ossorio, es el trasfondo político en el que se inscriben sus discursos al respecto de coyunturas históricas concretas, delimitadas por el contexto argentino. El caso de Tardewski, personaje que ocupa el presente capítulo, es sumamente distinto. A lo largo de toda la primera parte de la novela, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, puede notarse fácilmente cómo los principales personajes que asumen la voz narrativa se adscriben a una disciplina específica, a un campo de conocimiento que determina en cierta medida sus ideas; no obstante, el discurso de Tardewski es más difuso al respecto, a pesar de que tal vez sea el personaje que alude con mayor precisión referencial a su formación intelectual y académica. Tardewski es filósofo, lo cual se sabe incluso desde las primeras cartas en que Maggi le cuenta de este peculiar personaje a Renzi, y aunque encontramos en su discurso diversos recorridos por el pensamiento de grandes filósofos occidentales, también plantea algunas tensiones conceptuales que parten de reflexiones literarias, y hasta podría acotarse que se trata de reflexiones motivadas por la categoría de lo ficcional, como una suerte de contrapunto a los preceptos tradicionales de las disciplinas filosóficas. Como veremos, esta confrontación discursiva entre campos que, si bien pueden tratar temas comunes, se desenvuelven bajo parámetros completamente distintos, apunta a un profundo cuestionamiento que hace Tardewski de la filosofía, no como forma de conocimiento en sí, sino en función de sus prácticas contemporáneas, de unas circunstancias históricas que parecieran alejarla de sus principios, despojarla de un sentido socio-cultural en la actualidad. A diferencia de los Ossorio o de Maggi, quienes

no dudaban del valor por el que se habían cultivado en su campo de conocimiento, Tardewski refleja una honda desconfianza hacia la filosofía, o más concretamente hacia los filósofos. Por otra parte, también es un personaje que en su calidad de exiliado, aspecto profundamente vinculado con las cuestiones anteriores, comporta una dimensión que trasciende el contexto argentino, que destaca el relieve global que abarca este fenómeno social.

Aunque en las misivas de Maggi se mencionen ocasionalmente algunos rasgos peculiares de la personalidad de Tardewski, es a lo largo de toda la segunda parte de la novela, titulada “Descartes”²⁵, que encontramos la construcción profunda y compleja de este personaje, tal vez la más desarrollada de todas no sólo por la extensión textual que ocupa, sino también por develar un abanico diverso en los distintos matices de sus pensamientos. Asimismo, siguiendo la variedad de registros narrativos que Piglia despliega mediante las diferentes voces que emergen en esta novela, el discurso de Tardewski concentra una serie de características que lo distinguen del de los otros personajes, ya no sólo por los aspectos inherentes a su enunciación sino también por la relación particular que guarda con Renzi, o en un sentido estructural, con su voz narrativa. “Descartes” constituye, a diferencia de todos los capítulos anteriores que componían la primera parte de la novela, el desarrollo de un tendido diálogo entre Renzi y Tardewski en Concordia, cuyo encuentro se prolonga desde las últimas horas de la tarde hasta la madrugada, a la espera de la llegada de Marcelo Maggi. Si bien el discurso directo o dramático de estos personajes tiende, como los anteriores, a generar

²⁵ Por sí mismo el título que lleva esta parte de la novela es bastante sugerente, y condensa en buena medida el discurso filosófico de Tardewski. Por una parte, retoma la figura del filósofo que asienta las bases del racionalismo, corriente que trasciende sus campos de conocimiento para constituirse como fundamento de muchas otras disciplinas; pero por otra, como una tensión implícita de la novela, puede pensarse que en cierto sentido sintetiza, a la manera del juego de palabras al que da lugar su ambivalencia semántica, la trayectoria de Tardewski, pues su vida podría resumirse como una serie de “descartes” en distintos aspectos, entre los cuales está, precisamente, el de la evolución de aquel sistema filosófico sobre el que se constituyó el pensamiento moderno de Occidente.

extensas digresiones que devienen en narraciones mediadas, permite la intervención inmediata de uno u otro, se complementan constantemente en un intercambio de información y pensamientos que antes no se había producido, pues las voces de Maggi, los Ossorio y el mismo Renzi de la primera parte, habían discurrido, ya fuera en la unidad del monólogo o en la fragmentariedad de cartas y diarios, en una construcción unívoca del discurso que no admitía, aun interpelando a una segunda persona, la inmersión de otra voz narrativa que no sirviera principalmente como apoyo. Incluso el género epistolar, donde se presupone la réplica de otra instancia de enunciación, se constituye sobre esta integridad de los discursos debido a la distancia narrativa que se impone entre las misivas.

Cabe considerar que el diálogo que se establece no incorpora únicamente las características esenciales del discurso directo, pues Piglia introduce mediaciones narrativas muy matizadas que, sin embargo, tienen efectos significativos que resulta importante señalar, sobre todo respecto a la construcción de Tardewski como personaje más allá de su propio discurso. Esta segunda parte nos devuelve al marco narrativo por el que empieza la novela, es decir, al eje espacial y temporal desde el que Renzi asumía la narración de su intercambio epistolar con su tío, y por el cual llegamos a saber que está por emprender su visita a Concordia para encontrarlo. Si bien me parece que “Descartes” continúa este primer marco narrativo y no inaugura uno nuevo, se puede notar en las primeras líneas que la narración ha sido delegada a un narrador distinto: “Se lo ha visto a las diez de la mañana bajar del tren que llega de la capital. Se detuvo en las escalinatas de la estación, un poco desorientado; preguntó de qué lado quedaba el río. Nos veremos a las seis. Combinamos por teléfono. Soy Emilio Renzi, me dice. Ha viajado a Concordia especialmente. Señor *Tardowski*. Tardewski, le digo. Se pronuncia Tardewski...” (107). Pareciera que, por así decirlo, se han invertido los papeles

narrativos, el discurso y (más claramente) las acciones de Renzi están mediadas por Tardewski como personaje narrador, función que, sin embargo, se verá disminuida cuando tenga lugar su encuentro en un club de la localidad, pues el tiempo retrospectivo con que da cuenta de la llegada de Renzi cede casi por completo al diálogo entre ambos, vertido en el estilo directo de sus discursos que tiende a expresarse mediante la primera persona en el tiempo presente de la locución. Pese a que este modo “dramático” del discurso predomina durante todo el diálogo, es decir, a lo largo de la segunda mitad de la novela, las discretas mediaciones narrativas en las que se inscribe nos permiten apreciar dos partes bien diferenciadas y de similar extensión al interior de “Descartes”: por un lado, desde que se encuentran en el club hasta cuando se dirigen al hotel donde se hospedaba Maggi (108-150), la función vocal que refiere la conversación está a cargo de Tardewski; por otro, desde que llegan al hotel y, después de encontrar el cuarto de Maggi deshabitado, se dirigen a la casa de Tardewski donde seguirán platicando hasta la madrugada (151-127), Renzi es quien asume la mediación del diálogo.

Como arriba se señala, la función vocal de Tardewski no desaparece cuando conoce a Renzi, sino que demarca brevemente su presencia como instancia narrativa que está refiriendo la conversación: “nos encontramos en el club, a las seis de la tarde. ¿Y entonces?, *me dice él*. Nada, *le digo*. Vamos a esperarlo. No bien llegue, seguro vendrá por acá. Si llega, *dice él*. Claro, *le digo*, si es que puede volver hoy” (108). No se trata, como en el caso ya visto de Luciano Ossorio, de una voz cuya perspectiva narratorial (marcada en cursivas) se separa de su perspectiva figural (la que dialoga propiamente con Renzi), puesto que ambas siguen el presente narrativo; lo que en todo caso genera la voz de Tardewski como narrador en primer plano, en términos narratológicos, es una suerte de relato simultáneo del diálogo que en ese momento tiene lugar. Podría parecer un artificio ocioso mediar narrativamente en tiempo presente un

diálogo, no obstante, me parece que responde a una función no del todo evidente, y es producir una narración testimonial sobre esta conversación, pues el interés narrativo no reside en Tardewski, quien refiere el diálogo, sino en su interlocutor, Renzi. Si se lee detenidamente este largo pasaje, se puede notar que, mientras la discreta presencia del narrador la asume Tardewski, la conversación gravita en torno a Renzi, es él quien expone extensamente sus reflexiones e hipótesis excéntricas, principalmente literarias. No es que la participación de Tardewski, naturalmente como personaje y no como narrador, sea menor en este diálogo, pero buena parte de su discurso describe algunas de sus impresiones sobre Maggi, se detiene en las historias y rumores de ciertos sujetos que se encuentran en ese momento en el club, e incluso presenta a algunos de ellos con Renzi, pero realmente no se ocupa mucho en representar su propia historia y pensamiento, es decir, su voz se interesa antes por los demás que por quien la enuncia. En un movimiento imprevisto, el intercambio de estas funciones narrativas salta a la vista cuando han llegado al hotel: “Por acá, *me dice* Tardewski. Primero vamos a pasar a la recepción. ¿No sabe si regresó el profesor Maggi?, *pregunta* Tardewski” (151). Como a partir de este punto podrá apreciarse, los roles se invierten en el resto de la conversación, que a diferencia del inicio discurre en un espacio privado, la sala de Tardewski, y es gradualmente dirigida por sus irreverentes ideas y reflexiones sobre la filosofía, que no son sino el puente que lo conduce a relatar una serie de extraños hechos y descubrimientos que lo llevaron a él, un prometedor filósofo polaco, discípulo de Wittgenstein en Cambridge, a vivir de impartir clases particulares a adolescentes en la provincia de argentina, en el exilio y el anonimato. De tal manera, puede apreciarse este prolongado diálogo en dos partes: la primera, mientras Tardewski refiere la conversación que ocupa en buena medida las reflexiones literarias de Renzi; y la segunda, mientras es Renzi quien refiere el testimonio que da Tardewski de su vida y

las ideas que lo acompañaron. Como se verá adelante, las reflexiones de las que uno y otro personaje dan cuenta, aunque en apariencia y estructura se encuentren bien diferenciadas, establecen una serie de lazos significativos que pueden determinar la lectura que se haga de ellas.

Si bien “Descartes” invita a una gran cantidad de interpretaciones y cuestionamientos, una lectura detenida sobre la representación del exilio debe centrarse especialmente en la construcción literaria del personaje de Tardewski; sin embargo, si esta figura trasciende su propio discurso, no sólo es porque se vuelve necesario analizar las implicaciones que comporta el desarrollo de su voz narrativa propiamente, sino también considerar una serie de paralelismos reflejados desde el discurso de Emilio Renzi, pues me parece, como este apartado trata de mostrar, que sus disertaciones, las cuales a menudo adoptan el tono de la diatriba, exponen un tipo de pensamiento subversivo que, en forma y contenido, dialoga y anticipa en un sentido abstracto no sólo las palabras de Tardewski, sino también su vida. Como se verá en adelante, algunas reflexiones y teorías de Deleuze y Guattari iluminan intensamente, sobre todo en relación a lo que estos aspectos guardan con la experiencia del exilio, las facetas por las que se configura un personaje tan misterioso como complejo.

3.2. Las formas sociales detrás del aislamiento

En un pasaje avanzado del diálogo que sostienen Tardewski y Renzi, donde ya se encuentran en la casa de aquél, surge un contrapunto que puede permitirnos pensar mejor a este personaje escéptico y aislado en una comunidad de por sí marginal, a donde el azar y su propia reticencia a cualquier reconocimiento social lo han llevado. En este punto, Tardewski relata los intereses, en principio intelectuales, que le hicieron

entablar conocimiento con Maggi, con quien, pese a comportar una personalidad y pensamiento muy distintos, mantendría una creciente amistad:

Él (Maggi) se reía de mí y me decía que esa teoría sobre el hombre fracasado como encarnación moderna del filósofo no era más que una racionalización. Un hombre solo siempre fracasa, decía Maggi, dijo Tardewski. Lo único que interesa, decía, es preguntar para qué sirve o al servicio de qué está ese fracaso individual. Claro que usted no puede entender una pregunta planteada en términos de utilidad histórica, decía. Conoce mal la historia, perdone que se lo diga. Se ha dejado arrastrar por su propia utopía personal. Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe. No hay lucidez ahí, decía el profesor; no hay otra manera de ser lucido que pensar desde la historia (187).

Hasta aquí, Tardewski había narrado cómo en diferentes etapas de su vida el rechazo hacia diversos vínculos sociales, sobre todo aquéllos que competían a su formación académica, lo había terminado relegando a un absoluto anonimato en una región del mundo que ni siquiera sabía que existía antes de salir de Europa, pues, como ya se ha mencionado, su vida e ideas describen un constante desconfianza y reticencia hacia el discurso filosófico y sus instituciones. Sin embargo, recuerda esa “mirada histórica” que profesaba Maggi y que pone de relieve ese trasfondo socio-político que implica toda decisión humana, por personal que sea, incluso si ésta supone un absoluto rompimiento con el entorno en sus prácticas más cotidianas. En *El último lector*, un libro muy interesante que reflexiona sobre diversos pasajes de lectura en obras de ficción, Piglia retoma precisamente al personaje de Robinson Crusoe para pensar lo que implica este escenario, donde la figura del lector completamente aislado ha suscitado numerosas interpretaciones: “El sujeto que lee en soledad se aísla porque está inmerso en la sociedad, de lo contrario no precisaría hacerlo. Marx ha criticado la idea del grado cero de la sociedad en el mito del robinsonismo, porque incluso un sujeto aislado por completo lleva con él las formas sociales que lo han hecho posible” (156). En el caso de Tardewski, el rechazo de estas formas sociales ha devenido, mediante un entrelazamiento de azar y voluntad, en una vida errante, como si cada desplazamiento

significara debilitar sus lazos sociales en escalafones más bajos. Tardewski describe con cierto detenimiento las circunstancias prácticas en diversos momentos de esta huida, ya sea de sus primeras incursiones académicas en Cambridge, de los grupos filosóficos en Buenos Aires, o en última instancia de sus oportunidades laborales en la capital argentina; sin embargo, esa evasión continua se confronta con algo que trasciende esos ámbitos particulares, con un fondo complejo que se manifiesta superficialmente en todas estas formas sociales, pero que constituye un sistema de poder y control generalizados que conducen precisamente a la exclusión de quien no quiere o no puede adaptarse a sus mecanismos, condición propia del exiliado, sujeto que revela esa ambigua relación donde, pese a ser marginado de la ley, no se encuentra desvinculado de ella sino, como minuciosamente señala Agamben, en un estado de *excepción*:

¿Qué es una excepción? Es una forma de exclusión. Es un caso individual, que queda excluido de la norma general. Sin embargo, lo que caracteriza a la excepción es que el objeto de exclusión no está simplemente desligado de la ley; al contrario, la ley se mantiene en relación con él bajo la forma de la suspensión. La norma se aplica a la excepción desaplicándose, retirándose de ella. La excepción es realmente, según una etimología posible del término (*ex-capere*), cogida desde fuera, incluida a través de su misma exclusión (47).

Me parece que al precisar este vínculo existente al margen de la legalidad, donde el exiliado no deja de sufrir como ser humano tensiones de ciertas coacciones políticas, Agamben reconoce para este fenómeno específico de exclusión la difusa como opresiva presencia de las mismas formas sociales que Piglia destaca respecto a Crusoe, abstracción simbólica del aislamiento, pero que encuentra numerosos correlatos en el mundo moderno. El exiliado no se encuentra simplemente desconectado de cualquier lazo con su entorno, sino que mantiene, en la gran mayoría de los casos en la precariedad, ciertos vínculos que le permiten subsistir a una estructura social con la que no deja de generar fricciones. Esta posición marginal a la que se ve frecuentemente empujado, si bien es poco visible en las imágenes que los Estados proyectan de sí

mismos, está localizada en los dinámicos intersticios de su estructura social, y desde los cuales resulta posible, en opinión de Traverso, formar una perspectiva crítica y profunda de las jerarquías sociales que se sostienen en las más cotidianas actividades: “el exilio estaría en el origen de un modelo cognitivo que consistiría en mirar la historia e interrogar el presente desde el punto de vista de los vencidos y que, por consiguiente, constituiría la premisa de un conocimiento de lo real diferente del de los puntos de vista dominantes, e incluso oficiales” (255-256). El diálogo literario que nos ocupa contiene numerosas señales de que Tardewski no está simplemente al servicio de sí mismo en esta suerte de escape progresivo, sino que su errabunda trayectoria ha estado signada por confrontaciones con ciertos focos de poder que no permiten una exclusión total, sino que lo mantienen en una periferia desde la que se debate entre la esperanza o la frustración de cimbrar este orden de dominio y control en sus mismas fronteras.

Cabe señalar, no obstante, que hasta aquí sólo se ha caracterizado un perfil marginal del desplazado que no es inherente, pues si bien determina las condiciones en que la mayoría de los casos se lleva cabo su existencia social, no resulta exclusivo ni esencial de este fenómeno; precisamente, la situación de la migración europea hacia Argentina desde finales del siglo XIX supone una serie de dinámicas culturales que no son necesariamente antagónicas o conflictivas sino que solapan ciertas jerarquías ideológicas, las cuales se manifiestan mediante relaciones intelectuales que preceden y enmarcan el lugar que ocupa el mismo Tardewski como exiliado:

mi situación le parecía al profesor la metáfora más pura del desarrollo y la evolución subterránea del europeísmo como elemento básico en la cultura argentina desde su origen. Todas las contradicciones de esa tradición se encarnaban en esos intelectuales europeos que habían vivido en la Argentina y yo no era más que el ejemplo final de su paulatina disgregación (113).

En la medida que Tardewski recuerda sus conversaciones con Maggi, alude a una hipotética genealogía de relaciones intelectuales entre europeos y argentinos (119), las

cuales se repiten a lo largo de varias generaciones en donde, a pesar de evolucionar a través de distintos contextos, siempre se encuentran en alguna medida signadas por influencias e importaciones culturales jerarquizadas. Este movimiento en parte se ejercía por quienes llegaban a Argentina, no de cualquier provincia europea, sino de los considerados focos de la civilización occidental que de alguna manera avalaban esa formación culta y refinada, como fue el caso, según recuerda Tardewski que le dijo el profesor, de Paul Groussac, ejemplo de quien “Tenía lo que podemos llamar una mirada europea autenticada y desde ahí juzgaba los logros de una cultura que se esforzaba en parecer europea” (126); sin embargo, también se ejercía, y tal vez con mayor determinación, por los argentinos que asimilaban y difundían como un modelo a seguir esta dinámica cultural. A propósito de las tradiciones de las que Borges abreva en su obra literaria, Renzi saca a colación, en un pasaje más avanzado pero que se halla todavía bajo las resonancias del europeísmo que había templado su interlocutor, una perspectiva peculiar en torno a las circunstancias en que se fragua la literatura argentina. Recuerda que el *Facundo* de Sarmiento empieza con una cita escrita en francés, poniendo de relieve el trasfondo político que subyace a este gesto: “Los bárbaros llegan, miran esas letras extranjeras escritas por Sarmiento, no las entienden: necesitan que venga alguien y se las traduzca. [...] Los bárbaros no saben leer en francés, mejor: son bárbaros *porque* no saben leer en francés” (130). No obstante, hace notar cómo se manifiesta involuntariamente la contradicción que implica asimilar una cultura extranjera como si se tratara de un extracto esencial al que se debe imitar para “civilizarse”: “la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por su incultura y su barbarie” (131). Tal como lo expresa Renzi, resulta evidente el

artificio, llevado incluso al absurdo, sobre el que se buscaba fundar la cultura nacional, pero también es necesario reconocer que constituía la estructura elemental sobre la que, en nombre de una estabilidad socio-política que encontraba en la formación de un canon literario su soporte ideológico, se podían perpetuar los privilegios de los nuevos grupos hegemónicos.

En su “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, Deleuze y Guattari rastrean y analizan a profundidad manifestaciones socio-culturales de diversa índole, en las que se revelan una serie de fricciones entre, por un lado, la estabilidad y sus mecanismos de control que permean desde ciertos centros de poder hacia los estratos más minuciosos de la vida cotidiana, y por el otro, la inestabilidad “nómada” en pensamientos y acciones sociales que, si bien puede propiciar relaciones de poder entre individuos, se basan en la fugacidad y variación constante de sus mecanismos, siempre en transición. Deleuze y Guattari encuentran precisamente en la repetición y perpetuación de la producción intelectual uno de los rasgos que caracterizan al funcionamiento del Estado, paradigma socio-político de la modernidad occidental para la estabilidad de un orden de dominación y sometimiento: “El Estado no confiere un poder a los intelectuales o creadores de conceptos, sino que, por el contrario, los convierte en un organismo estrechamente dependiente, cuya autonomía sólo es ilusoria, pero que, sin embargo, es suficiente para anular toda capacidad a aquéllos que ya sólo hacen reproducir o ejecutar” (374). Este “reproducir o ejecutar” no se reduce simplemente a casos como el que expone Renzi, donde pareciera haber un traslado e imposición prácticamente directos de una cultura extranjera, sino que constituye un proceso mucho más generalizado, una homogeneidad que se construye mediante la normalización de lo que se entiende como una especie de esencia intelectual, sin importar que parta de una cultura postiza o local. Por estos motivos, tal proceso también

ha abarcado, en el caso argentino, a tradiciones que emergieron como un contrapunto al europeísmo de Sarmiento, como la que inaugura esa cima de la expresión gauchesca que es la obra de José Hernández, o la ingeniosa y paródica intertextualidad que emplea Borges, y es que consiste justamente en la regulación literaria en que tiende a convertirse la formación de un canon o corriente. Ésta es la herencia que en verdad trasciende en el tiempo de aquella hipotética genealogía que esboza, por intermedio de Tardewski, Marcelo Maggi. Esta herencia es el pretencioso acuñamiento de los supuestos principios y fines de la literatura, objetivación que establece una especie de jerarquía estética inamovible y que ha servido en buen grado a los aparatos ideológicos del Estado, pues ella es susceptible de promulgar una imagen de la sociedad que se cifra en la manera que la literatura y sus funciones políticas son asumidas, pues no deja de ser, a fin de cuentas, una expresión estética del pensamiento humano. Deleuze y Guattari ponderan las consecuencias de esta suerte de sacralización recíproca de la cultura y de esta forma de pensamiento que la encumbra:

Vemos perfectamente lo que el pensamiento gana con ello: una gravedad que nunca tendría de por sí, un centro que hace que todas las cosas, incluido el Estado, den la impresión de existir gracias a su propia eficacia o a su propia sanción. Pero el Estado gana otro tanto. En efecto, la forma-Estado gana algo esencial al desarrollarse así en el pensamiento: todo un consenso. Sólo el pensamiento puede inventar la ficción de un Estado universal por derecho... (380).

De esta manera, la continuidad que sigue aquella genealogía hipotética conforma una suerte de marco intelectual, donde se montan estas relaciones de fijación y sometimiento cultural. Por supuesto, engarzar a Tardewski como el último eslabón de esta cadena supone un giro irónico, pues fuera de su condición de europeo en Argentina, rasgo superficial y circunstancial, no guarda ninguna semejanza con el resto, por el contrario, se puede apreciar cómo su articulación como personaje constituye una corriente diametralmente opuesta. Por un lado, el papel determinante y casi absoluto

que jugaba el europeísmo en los inicios de esta jerarquización cultural se ha degradado, como se aprecia en dos personajes tangenciales que se encuentran en el club y a los que Tardewski presenta brevemente en la conversación ²⁶, no porque haya perdido completamente su vigencia, pero la consagración intelectual y literaria ha pasado a contar con otra variedad de parámetros. Por el otro, ya no se trata de configurar una perspectiva que legitime algún canon o corriente cultural específica, como puede empezar a percibirse en una discreta pero sugerente comparación con otro polaco, figura referencial sumamente significativa: “El profesor decía de mí que yo venía a cerrar la larga sucesión de europeos aclimatados en este país. Yo era el último de una lista que se iniciaba, según él, con Pedro de Angelis y llegaba hasta mi compatriota Witold Gombrowicz” (112). Quien esté familiarizado con los más importantes datos biográficos de este destacado narrador polaco podrá notar fácilmente, a medida que Tardewski arroja ciertas anécdotas de su propia vida, que esta comparación trasciende las escasas y discretas alusiones que se hacen al nombre de Gombrowicz, pues resulta evidente que Piglia retoma directamente algunas de las circunstancias que rodearon al escritor para crearle un pasado a nuestro personaje; básicamente, me refiero a su extendida estadía en el extranjero: el azar y el estallido de la Segunda Guerra Mundial los llevó a ambos al exilio en Argentina, donde permanecerían todavía varios años después de acabada la guerra, y cuya lengua oficial al principio no entienden y por la cual resienten la frustrante experiencia de no poder darse a entender, a todo lo cual se añadan sus provocadoras ideas y comportamientos que los relegarían de las esferas intelectuales bonaerenses para trabajar en el Banco Polaco, un área aparentemente ajena

²⁶ Se trata del viejo Trokay, quien, según cuenta Tardewski, salió de Rusia a raíz de la Revolución y vive obsesionado con la anacrónica idea de conservar en su exilio las costumbres y modales de la nobleza zarista; y Maier, de origen alemán y quien tuvo a cargo la biblioteca científica de la SS durante la Segunda Guerra Mundial, y que se pasa sus tardes en el club, como Renzi puede notar, explicando teorías pseudocientíficas mediante una absurda tergiversación de términos. Pese a su fugaz aparición, representan claramente la irónica degradación de ese europeísmo que décadas antes estuviera en boga.

a sus intereses. Tal como sucede en el caso de Enrique Ossorio, no es en absoluto gratuito que Piglia eligiera, en lugar de elaborar por cuenta propia y a su conveniencia una trayectoria vital completamente ficticia, partir directamente de una figura referencial para construir una serie de nexos dialogantes entre la vida y el pensamiento de Tardewski, pues estos acontecimientos, si bien en principio acentúan aspectos fundamentalmente circunstanciales, también establecen cimientos determinantes para el desarrollo de un pensamiento irreverente a aquella consagración de la cultura y sus élites intelectuales y literarias, así el de como una filosofía –no olvidemos la formación académica del personaje– que ahonda en la experiencia particular de la propia lengua.

3.3. La inferioridad cultural en la desposesión del lenguaje

Aunque se pueden encontrar y profundizar una gran cantidad de temas e interrogantes a lo largo del discurso de Tardewski, me interesa destacar principalmente una cuestión central: la problemática que se desprende de la compleja relación que guarda este personaje con el lenguaje, aspecto que se entreteje tanto por los vínculos referenciales con la figura de Gombrowicz, como por los guiños implícitos a las digresiones literarias de Renzi. Encuentro pertinente y revelador pensar este aspecto desde algunas de las propuestas que también formulan Deleuze y Guattari en un estudio literario sumamente interesante, *Kafka. Por una literatura menor*, donde pueden establecerse numerosas lecturas paralelas con las ideas y conceptos que desarrollan en su “Tratado...” sobre aquellas manifestaciones “nómadas” de la cultura, aunque llevadas esta vez al campo específico de lo literario, pues plantean y van matizando minuciosamente toda una compleja teoría narrativa en torno a lo que llaman literaturas menores. Éstas serían realizaciones de la lengua cuya expresión estética no les hace ocultar el trasfondo sociopolítico que las motiva, por el contrario, gravitan insistente y subversivamente

sobre las relaciones de poder y opresión que establecen grupos hegemónicos sobre los ámbitos más cotidianos e “insignificantes” de la vida social, precisamente mediante la conformación e imposición generalizada de una ideología de superioridad ejercida a través de un uso mayor y paradigmático de la lengua y la literatura. Si bien estos análisis parten muchas veces de pasajes concretos de la obra de Kafka, con quien también, por lo demás, el discurso de Tardewski va creando progresivamente determinantes lazos significativos, Deleuze y Guattari no pierden de vista el propósito de abstraer un conjunto de condiciones socio-históricas que hacen posible el surgimiento de esta “función menor” en la literatura, definida más por las circunstancias a las que responde que únicamente por aspectos inherentes a su textualidad. En este sentido, puede ubicarse fácilmente a Gombrowicz²⁷ –y en consecuencia también Tardewski, en términos ficcionales– en el contexto que se propone: “¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes [...]. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor...” (33).

Podría parecer que este enfoque concede una importancia excesiva a los elementos extratextuales, no obstante, como podrá apreciarse en la última sección de este capítulo, de ellos se desprende una serie de sugerentes consideraciones respecto a un “descubrimiento” que Tardewski se reserva para el final de su discurso, el cual constituye, en mi opinión, la última gran cima narrativa de la obra, pues entraña una visión del fenómeno literario en la que abarca, mas no clausura, una red de relaciones implícitas que se tienden por toda la novela, por cada una de las intrigas y tensiones que

²⁷ El mismo Piglia considera conscientemente estas semejanzas, demostrando además su conocimiento en torno a la teoría de Deleuze y Guattari: “El escritor siempre habla en una lengua extranjera, decía Proust, y sobre esa frase Deleuze ha construido su admirable teoría de la literatura menor referida al alemán de Kafka. Pero la posición de Gombrowicz me parece más tajante. Lo inferior, lo inmaduro, se cristaliza en esa lengua que se ve obligado a hablar como un niño” (“El escritor ...” 331).

comporta el discurso, principal o tangencial, de los personajes que la transitan. Por otra parte, me parece que Piglia, en una entrevista que concede a Jorge Fornet, sugiere veladamente el valor que puede atribuirse en su obra literaria a este tipo de influencias: “habría que hacer una distinción entre los textos que uno admira y los textos que uno usa. Por ejemplo, yo admiro muchísimo la obra de Gombrowicz y no siento que la obra de él esté ligada a mi propia producción. Está ligada, claro, a mi manera de entender la literatura y mi manera de leer los textos” (“Conversación” 21).

Conforme progresa la conversación entre Renzi y Tardewski, la narración del polaco sobre su vida se retrotrae de sus anécdotas y reflexiones en el exilio hasta llegar a los motivos iniciales y oscuros que realmente lo llevaron a desplazarse a Argentina, un destino improbable para quien, a pesar de hallarse en su natal Polonia al momento del estallido de la guerra, pudo haber encontrado las puertas abiertas en algún entorno universitario de prestigio como recomendado de Wittgenstein, su supuesto mentor, tal cual hicieron un buen número de académicos que migraron a Estados Unidos. Tardewski recuerda que llevó a Buenos Aires muy pocas pertenencias materiales, por lo que se dispuso a redactar un artículo que diera cuenta de una serie de investigaciones y descubrimientos que, antes de verse interrumpido, había estado haciendo en los últimos meses. Buscaba dejar constancia material de lo que consideraba pensamientos y asociaciones originales, que por entonces ponderaba como su más personal y valiosa propiedad. Sin embargo, es en este punto, después de sus primeros meses en Argentina, que empieza a percatarse de una serie de profundos desajustes ya no con su vida cotidiana, de la cual no puede considerarse que fuera muy apegado, sino consigo mismo, sus propias ideas y sentimientos arraigados: “Mientras trabajaba en el artículo no me sentí del todo mal, pero después que lo entregué empecé a comprender mi verdadera situación y el vacío que me rodeaba” (180). Puesto que no sabía español,

Tardewski debió escribir su artículo en inglés y mandarlo a traducir para que fuera publicado, por lo que empiezan a manifestarse las primeras distancias que se ciernen entre el sujeto y la lengua, no como algo propio que empieza a olvidarse, sino que deja de nutrirse y desarrollarse en la medida que pierde vínculos con su entorno, ese “vacío que lo rodea”: “La paradoja (la primera paradoja, en realidad) era que yo no iba a poder leer ese texto por mí dado que no sabía español. Lo que no deja de ser, pensaba yo, me dice Tardewski, una metáfora de mi situación” (181). Esta situación va más allá de la incomunicación con los demás, pues esa lejanía con el lenguaje empieza a desdibujar los contornos de lo que podría parecer una propiedad en buena medida intangible, en teoría firmemente enraizada al interior del sujeto, rasgo por el que, según Deleuze y Guattari, se empiezan a distinguir los primeros signos de formación de una “literatura menor”: “su primer característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (28). Aquí, los autores piensan en los efectos que tiene sobre la lengua que ciertas minorías se hallen inmersas en un contexto lingüístico dominante con el que no se identifican, pero que constituye uno de los principales medios sociales de sometimiento.

Sin embargo, resulta en efecto la primera de las paradojas, pues en este afán de dejar constancia de esos lazos íntimos e inateriales de su pensamiento, Tardewski termina perdiendo las pocas pertenencias que había podido llevar consigo: ansioso por tener en sus manos un ejemplar del periódico en donde se publica su artículo, sale apresurado por la mañana a comprarlo y al regresar, se topa con que algún ladrón entró a su pieza en su ausencia y la dejó por completo desvalijada:

Ahora, dice ahora Tardewski, había realmente tocado fondo. No sólo estaba solo en un país desconocido, sino que además todas mis propiedades en el mundo se reducían a lo que llevaba puesto [...], aparte, eso sí, de un ejemplar del diario *La Prensa* de ese domingo 21 de febrero, con un artículo de Vladímir Tardowski en su sección cultural. [...] Había llegado al más perfecto estado de desposesión al que un hombre puede aspirar: no tenía *nada* (181-182).

Aquella metáfora de su situación, que encontraba en sus primeras experiencias de extrañamiento con la lengua, avanza y es llevada al extremo a medida que se precarizan sus circunstancias prácticas y concretas: en la búsqueda de apropiarse de sus ideas, constata que la desposesión del lenguaje lo conduce a una desposesión absoluta, material e inmaterial. Su propio nombre, única palabra que en principio podría identificar, ha sido mal escrito en la publicación del artículo, como si fuera un primer indicio de la pérdida de identidad. Puede pensarse que Tardewski cae en cuenta de que, lo que en principio podía parecer una paradoja existencial que únicamente a él le concernía, trasciende esa ruptura interior que su forzado alejamiento de la lengua ha provocado, pues ya emergen los alcances políticos de esa inferioridad en la que se encuentra como individuo sin mayor lazo social –ni siquiera lingüístico–, en medio de un espacio que habita en la precariedad ya no sólo intelectual sino también práctica:

¿Y entonces? Situación grave; estoy sentado en la cama, como Descartes en su sillón frente a su filosófica chimenea en Holanda. Pienso, luego existo. De acuerdo, pero no tenía un centavo. Todas las otras pérdidas tenían un sentido trágico, una cualidad, digamos así, simbólica: la lengua natal, la patria, los amigos. Pero, ¿y el dinero? Sin dinero, ¿cómo iba a hacer, ya no para pensar, sino, más directamente, para existir? (183).

La desposesión del lenguaje se ha extendido claramente a terrenos que trascienden esa especie de angustia íntima y personal, y es precisamente a causa de estas consecuencias que podemos profundizar en la situación de Tardewski a partir de los términos en que Delueze y Guattari acotan el perfil de las literaturas menores, pues ya que se trata de una desterritorialización que permea en distintos niveles, definen sus subsecuentes características, siempre interrelacionadas:

La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario, el *problema individual* [...] tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo [...]. La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política (29).

En toda esta azarosa trayectoria de adversidades, hay un guiño directo a Gombrowicz, y en específico a las lecturas críticas que hace Piglia de su obra, pues en la configuración de su personaje no sólo plantea una situación análoga a la del escritor, sino también una forma de entender las tensiones culturales que implica el uso del lenguaje. Uno de los apartados que tiene “El escritor como lector” de Piglia, inicia precisamente con la aseveración: “El castellano de Gombrowicz es el idioma de la desposesión” (330), y acota más adelante el matiz literario que implica esta condición del lenguaje: “El balbuceo de Gombrowicz está siempre cerca de la afasia. Mejor sería decir, Gombrowicz trabaja sobre la afasia como una condición de estilo” (332). Si bien pueden encontrarse numerosos ejemplos de este uso afásico del lenguaje en la obra literaria de Gombrowicz, supone una relación metafórica en la narración de Tardewski, pues determina sobre todo una posición marginal en su competencia cultural. Piglia también ha considerado este mismo aspecto en “La novela polaca”, un texto que sondea el lugar que ocuparía este escritor en la tradición literaria argentina, y que empieza destacando un pasaje de su novela *Transatlántico*, donde el mismo autor, ya exiliado, se representa como protagonista y se confronta con un escritor argentino que desvirtúa sus ideas apelando a una valorada originalidad cultural de la cual él carece: “cada vez que ‘Gombrowicz’ habla le hace ver (su oponente) que todo lo que dice ya ha sido dicho por otro. Lo despojan de su originalidad y este europeo aristocrático y vanguardista se ve empujado casi sin darse cuenta al lugar de la barbarie” (71). Tardewski se ve en la necesidad, naturalmente, de aprender español, pero a su vez cae en cuenta, cuando experimenta esa honda y dolorosa desposesión del lenguaje, de la “inferioridad” cultural en la que ha dado, pues de modo consciente, a diferencia del personaje “Gombrowicz”, asume un discurso que parte todo el tiempo de ideas y palabras prestadas, ya sea recordando lo que otros han dicho en viejas conversaciones o citándolos: “Me compré

un diccionario español-inglés y una gramática y me dediqué a aprender castellano. Además me conseguí un cuaderno y empecé a anotar frases y textos de los libros que leía. Decidido a no escribir nada que yo mismo pudiera pensar, nada mío, ninguna idea propia. [...] empecé a llevar una especie de diario de mi vida hecho con frases ajenas” (184). Este aspecto nos conduce directamente a la tercera característica fundamental por la que, según Deleuze y Guattari, se define la literatura menor, y quizá donde se debaten en mayor medida las posibilidades de que lleve efectivamente a cabo sus funciones potenciales:

La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, precisamente porque en la literatura menor no abunda el talento, por eso no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la enunciación de tal o cual “maestro”, [...] precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad (30).

Hay en el reconocimiento de esta posición desplazada e inferior de la lengua y sus usos, no la docilidad y aceptación de las normas que una hegemonía cultural tiende a imponer, sino, por el contrario, un giro radical a esta suerte de deificación que supone la distancia social que suele haber en la consagración de un grupo o corriente literaria, donde ya se pone en juego subrepticamente una serie de intereses que se manifiestan en la formación de una “escuela”, valorada como un modelo estético e ideológico a seguir. Por supuesto, no es que en la conformación de estas élites culturales se rechacen el terreno de las influencias, pero se erige sobre una estructura preestablecida donde ya se tienen fijados de manera intrínseca al lenguaje una serie reducida de parámetros avalados por esta suerte de “maestros” de lo “literariamente permitido”, en términos formales y de contenido, aunque bien puedan pasar bajo una máscara innovadora e

incluso rebelde. Esa “enunciación individualizada” debe hacernos pensar, más que en una especie de estética solipsista, en un movimiento donde el carácter potencialmente colectivo de la literatura, como manifestación cultural al interior de una sociedad, pasa a estar en función de una consagración particular. “El escritor como lector” precisamente destaca las prácticas implícitas de lectura colectiva que configuran el uso del lenguaje literario de Gombrowicz²⁸, rastrea los valores estéticos que deconstruyen estos modelos hegemónicos de la cultura para traer a un primer plano las dinámicas de una sociedad heterogénea:

Su preocupación por la forma (o por su disolución) no debe confundirse con la noción interna a la obra sino como un modo de ver lo social como una construcción de actitudes y de relaciones. [...] Frente a las formas cristalizadas, Gombrowicz defiende la inmadurez, la inferioridad como modos de vida y usos del lenguaje que permiten renovar la percepción y la experiencia (335-336).

Me parece, por otra parte, que todas estas relaciones que pueden plantearse a partir de la situación narrativa que articula Tardewski en retrospectiva, donde quedan implicadas toda una serie de tensiones sociopolíticas como trasfondo del “fenómeno literario”, tienen un claro correlato en las digresiones intelectuales de Renzi durante sus primeras horas de conversación, que anticipan e incluso autorizan como parte del mismo texto la pertinencia de estas lecturas que aquí se han venido dando. Aún en el club, Renzi discurre por una serie de consideraciones en torno a Borges cuando su diálogo se ve interrumpido por Marconi, literato local de quien capta inmediatamente su atención al enterarse de los temas que se tratan. Si bien el breve discurso de este personaje no nos permite profundizar demasiado en su perfil intelectual, se pueden aducir una serie de características que nos hacen pensar en una perspectiva dominada por ciertas ideas y conceptos tradicionales de la literatura. Es entonces que Renzi, al ponderar la

²⁸ Piglia atribuye en buena parte el estilo de Gombrowicz por la experiencia que supuso su aprendizaje del español, pues indica: “Gombrowicz aprende el castellano en Retiro, en los bares del puerto, con los muchachos, con los obreros, los marineros que frecuentaba; una lengua que está cerca de la circulación sexual y el intercambio con desconocidos. [...] El español aparece ligado a los espacios secretos y a ciertas formas bajas de la vida social.” (“El escritor ...” 330-331).

importancia literaria de Roberto Arlt empieza por afirmarlo, en un gesto muy sugerente, como el último gran escritor del siglo XX, a pesar de haber muerto en el lejano 1940, y plantea un contrapunto radical al sistema de filiaciones y jerarquías estéticas que defiende Marconi. Es en este pasaje discursivo, muy cercano al tono del ensayo por el fervor crítico del que se nutre, que se lleva a un plano explícitamente argumentativo el valor de la obra literaria de un autor concreto en términos muy afines a aquellas condiciones en las que germinan las literaturas menores:

La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la migración. En este caso se trata del impacto de la migración sobre el lenguaje. Para las clases dominantes la inmigración viene a destruir muchas cosas, ¿no?, destruye nuestra identidad nacional, nuestros valores tradicionales, etc., etc. En la zona ligada a la literatura lo que se dice es que la inmigración destruye y corrompe la lengua nacional. [...] La literatura, decían a cada rato y en todo lugar, tiene ahora una sagrada misión que cumplir: preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes (135).

Para apreciar con suficiente perspectiva el valor de la obra de Arlt, Renzi alude a las dinámicas de una política literaria específica del contexto argentino, las cuales precisamente delinear la jerarquización de ciertos flujos y contra flujos culturales que hacen posible, y sobre todo necesaria, la emergencia de un uso menor de la literatura. En esta cristalización de supuestos valores inherentemente literarios, halla la estabilidad y perpetuación de formas de dominio ideológico que trascienden claramente sus condiciones estéticas, pero lo que nos conecta más directamente con la tesitura que se configura en Tardewski es la descripción que hace de la situación particular del inmigrante, quien culturalmente asume una posición quizá ni siquiera periférica sino ya descolocada, circunstancia que a partir del empleo —o la afasia— de la lengua desterritorializada, ya sea en el desuso de la lengua materna o en el uso inferior e inmaduro de la lengua adoptada, permea en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Resulta fácil asociar que se valora esta precariedad en términos muy parecidos a los que

plantean Deleuze y Guattari: “Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos” (32).

Asimismo, es interesante el matiz conceptual que, en torno a este carácter político y colectivo, entraña la expresión de “máquina” respecto al fenómeno literario y la disposición de los contenidos que “arrastra”. Más que un sistema o una serie de parámetros restrictivos que determinen una forma o estilo literario, comprende sus funciones extrínsecas, la confrontación de sus mecanismos con el orden y la estabilidad conformados por ciertas convenciones culturales y políticas que sostienen una sociedad jerarquizada. Deleuze y Guattari no sólo analizan la obra de Kafka en estos términos “maquínicos”, pues en su “Tratado...” parten de las fricciones que, desde las primeras civilizaciones, se han producido en las conflictivas relaciones que tiende el Estado con emergentes “grupos guerreros”, tanto al interior como al exterior de sus fronteras, para pensar la fuerza subversiva de toda esta clase de manifestaciones culturales y políticas que, como “máquinas de guerra” se subordinan a la permanencia de las estructuras hegemónicas. Si bien esta expresión llega a tener un discreto uso en *Respiración artificial*, pasa a ser, en mi opinión, un concepto clave en varias obras posteriores de Ricardo Piglia, en las que remite a la necesidad de esta misma contravención de lo inestable y fugaz. Renzi procede a describir en términos generales los mecanismos específicos de esta “máquina colectiva de expresión” que es la obra de Roberto Arlt²⁹, y

²⁹ Cabe insistir en que no se trata de retomar los recursos literarios particulares que Deleuze y Guattari analizan en Kafka para pensar la obra de otros autores, sino de puntualizar en qué circunstancias se llevan a cabo esas “funciones menores” de la literatura, pues son las que nos permiten abstraer cierta continuidad entre escritores de estilos tan diversos como Gombrowicz, Arlt y el mismo Kafka. Los medios por los que lleven a cabo su escritura sólo pueden analizarse en su propia especificidad para rastrear sus significados particulares, pues “... mientras la expresión, la forma y la deformación de ésta no

en los cuales radica esa importancia de considerarlo el último gran escritor del siglo XX, no porque Piglia pretenda realmente convencernos de esta categórica aseveración, sino para enfatizar la vigencia que tiene en la actualidad, sobre todo en un medio inmerso en la opresión que significa la experiencia de una dictadura militar:

maneja lo que *queda* y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces. Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes, con sus registros y sus tonos. Y ése es el material sobre el cual construye su estilo. Éste es el material que él transforma, que hace entrar en la “máquina polifacética”, para citarlo, de su escritura. Arlt transforma, no reproduce. (...) El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde *no* hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral. Arlt entonces trabaja esa lengua atomizada, percibe que la lengua nacional no es unívoca, que son las clases dominantes las que imponen, desde la escuela, un manejo de la lengua como *el* manejo correcto; percibe que la lengua nacional es un conglomerado (136-137).

Aquella relación con la situación lingüística y cultural de los inmigrantes por la que Renzi empieza a abordar el caso de Arlt cobra en este pasaje sus mayores resonancias. Si Arlt, como argentino, no vivió la experiencia del exilio ni tuvo que migrar, ¿qué vínculo puede guardar con estas circunstancias? Me parece que Renzi las lleva a un primer plano para destacar, más allá de los hechos prácticos que suponen estos desplazamientos, esa particular e íntima experiencia con el lenguaje que deviene de ellos y que será reafirmada en el relato de Tardewski, pues entiende que la obra de Arlt se fundamenta en la idea de que aquellas tensiones y conflictos que se manifiestan en el uso heterogéneo de un mismo lenguaje al interior de una misma sociedad –con lo difusas que puedan ser sus fronteras–, son posibles mediante una compleja y dinámica alternancia de desterritorialización y reterritorialización lingüística y cultural, procesos inherentes al desarrollo histórico de una sociedad y que tocan su puntos extremos en la experiencia del exilio. En la medida que Arlt se nutre de estas influencias heterogéneas

sean consideradas en sí mismas, no se podrá encontrar una verdadera salida, ni siquiera a nivel de los contenidos. Sólo la expresión nos da el *procedimiento*” (*Kafka ...* 29).

y dispersas de la lengua en los usos inferiores de la vida social, su escritura pone en función esa “máquina de expresión colectiva”, esa disposición de formas y contenidos articulados de tal manera que, si bien devienen de la realidad, no la reflejan directamente, sino que proyectan, tal como se citó anteriormente a Deleuze y Guattari (p. 131), “la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad”: “Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (*Kafka...* 31). Precisamente, Renzi no deja de aclarar que Arlt no aspira a configurar este conglomerado de voces y jergas mediante una copia fidedigna, en tanto que esta noción suele tener la intención de fijar ciertas formas del lenguaje, de resistirse al cambio y la variación que entraña su verdadera naturaleza. En el “Tratado...”, Deleuze y Guattari confrontan en muy diversas perspectivas estos dos medios por los que el humano ha construido su conocimiento, búsqueda que también abarca toda manifestación estética, y por tanto literaria:

seguir es algo totalmente distinto que el ideal de reproducción. (...) Uno está obligado a seguir cuando está a la búsqueda de las “singularidades” de una materia, o más bien de un material, y no tratando de descubrir una forma; cuando escapa a la fuerza gravífica para entrar en un campo de celeridad; cuando deja de contemplar la circulación de un flujo laminar con una dirección determinada, y es arrastrado por un flujo turbulento; cuando se aventura en la variación continua de las variables, en lugar de extraer de ellas constantes, etc (377).

Si bien se pueden tomar en cuenta diversos y convincentes motivos para pensar el interés narrativo que concentra la figura de Tardewski a partir los cruces intertextuales que se pueden establecer con la obra de Gombrowicz y Arlt, sobre todo desde las lecturas que el propio Piglia hace y de su gran afinidad con la teoría de Deleuze y Guattari en torno a las literaturas menores y el pensamiento “nómada”, no dejan de ser vínculos quizá demasiado implícitos respecto al nivel narrativo de la propia novela. En efecto, las alusiones a Gombrowicz son bastante discretas y para reconocer su

influencia, a pesar de ello decisiva, es necesario contar con cierto bagaje que permita descifrarla plenamente, mientras que el caso de Arlt, si bien es explícita y minuciosamente expuesto, tiene un aire en buena medida teórico al desarrollarse casi por completo bajo el tono ensayístico que permiten las extensas digresiones de Renzi, y por el cual emerge en apariencia como una especie de paréntesis intelectual en el curso de las acciones, tangencial respecto a la búsqueda que lleva a Renzi a esos parajes. Como hemos visto, uno de los más importantes ejes literarios en Piglia es su consciente y proliferante intertextualidad, la cual también invade las secuencias estrictamente narrativas de *Respiración artificial*. Este aspecto es plenamente aterrizado en el discurso de Tardewski, y concretamente mediante el relato que hace de aquel inusitado descubrimiento que lo llevó, muchos años atrás, a esos mismos parajes donde trabaría conocimiento con Maggi.

3.4. Hitler y Kafka: la incesante prolongación de un encuentro hipotético

Tardewski narra su trayectoria errática como un entramado que devino alternadamente del azar y de su voluntad, como un movimiento impulsado entre una serie de hechos fortuitos y la formación de sus propias convicciones filosóficas, especialmente éticas, como él mismo declara: “Yo no sabía que ese descubrimiento había empezado a socavar, como enseguida le explicaré, mis convicciones filosóficas; sencillamente pensaba que, por azar, había encontrado algo excepcional y que, como quien dice, no tenía que perdérmelo” (178). Tardewski cuenta que este descubrimiento se desprendió de la asociación de dos textos, uno de los cuales tuvo a su alcance por casualidad. Mientras estudiaba en Cambridge, recuerda que Wittgenstein, por entonces su profesor, había invitado a un crítico checo a dar un curso sobre el uso que Kafka daba del alemán en su obra, pues “su condición de bilingüe, su pertenencia a la minoría de habla alemana

en medio de una población mayoritariamente eslava, su situación desplazada y como ajena respecto al lenguaje sirvieron [...] como ejemplo práctico de algunos de los problemas teóricos expuestos por Wittgenstein” (178). Por entonces Kafka resultaba un escritor desconocido, por lo que Tardewski decide emprender la lectura de sus obras. Cuando en 1938, dos años más tarde, se encuentra haciendo su tesis sobre las relaciones entre Heidegger y los presocráticos, acude a la biblioteca del British Museum para solicitar un texto de Hippias. Por un error en la clasificación bibliográfica, recibe en su lugar una edición anotada por un historiador antifascista, Joachim Klugge, de *Mein Kampf* de Adolf Hitler. Debido a la curiosidad que le causó tan extraño intercambio, hojea el libro recibido y es entonces que, por esos misteriosos procesos subconscientes de la memoria que todos hemos experimentado sin atribuirles mayor importancia, intuye un descubrimiento. Éste surge a partir de dos datos insignificantes, la lectura del día anterior de un suplemento literario sobre la vida social de Kafka alrededor de 1910, y la de una nota a pie de página que hace Klugge en torno a los pocos datos que se tienen de la vida de Hitler durante esa misma época. La información dispersa que empieza asociar le hace vislumbrar la posibilidad de que estos dos personajes, tan disímiles en muchos aspectos, pudieron haber coincidido en un breve periodo en el café Arcos, sitio de interés intelectual por esos años en Praga.

A partir de este elemental esbozo es posible suponer la diversidad de paradojas y reflexiones significativas que Piglia pudo sustraer de esta interesante disposición narrativa, llevándolas a sus últimas consecuencias; sin embargo, las numerosas relaciones que compone este conjunto tan sólo pueden comprenderse a plenitud si se disfruta en su lectura misma, en el placer de su articulación literaria que sólo la novela puede ofrecer íntegramente. Para concluir este trabajo, me interesa particularmente analizar la conflictiva oposición que se establece a distintos niveles entre Hitler y

Kafka, no como personajes, naturalmente, sino como el enfrentamiento ideológico que representan en la novela y que se lleva a un primer plano en el discurso de Tardewski. Si bien su intuición sobre este hipotético encuentro deriva de la fortuita lectura de dos notas marginales, da lugar a una escrupulosa investigación en la asociación de datos biográficos, acompañados de una atenta indagación en los textos de ambos personajes, a raíz de los cuales Tardewski va dando cuenta de una serie de tensiones que crecen progresivamente. Sus lecturas parten principalmente de *Mein Kampf* y las cartas y *Diarios* de Kafka, en específico de las entradas fechadas en la época del posible encuentro, como bien se puede constatar en las citas que saca de su cuaderno de notas, pues, fiel a la costumbre que adquirió desde que abandonó por completo la confianza en la propiedad intelectual, una buena parte de su discurso se compone por algunas de las anotaciones que hizo durante su investigación y que, durante la conversación, lee a Renzi, a fin de hacerle ver las ideas e hipótesis que aquella incipiente intuición iba generando. Así, comenta sus primeras impresiones:

Lo primero que pensé, lo que comprendí de inmediato fue que *Mein Kampf* era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del método*. Era el *Discurso del método* escrito [...] por un sujeto que utiliza la razón, sostiene su pensamiento y construye un férreo sistema de ideas sobre una hipótesis que es la inversión perfecta (y lógica) del punto de partida de René Descartes. Esto es, dijo Tardewski, la hipótesis de que la duda no existe, no debe de existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor. ¿Qué relaciones había, o mejor, qué línea de continuidad se podía establecer (fue lo primero que pensé esa tarde) entre el *Discurso del método* y *Mi lucha*? Los dos eran monólogos de un sujeto más o menos alucinado que se disponía a negar toda verdad anterior y a probar de un modo a la vez imperativo e inflexible, en qué lugar, y desde qué posición se podía (y se debía) erigir un sistema que fuera a la vez absolutamente coherente y filosóficamente imbatible (191).

En *Mein Kampf*, Tardewski no sólo encuentra esta especie de repositorio de ideas y convicciones que en cierta forma anticiparían la realización práctica de un régimen totalitario, cuya estructura de poder apostaba sin reservas por el sometimiento y la destrucción masiva, sino que también reconoce, como filósofo de formación, el último

eslabón del uso que se le ha dado a la razón desde que se erigió como pilar del pensamiento moderno, un uso que no la ha degradado al punto de la anulación, por el contrario, más bien la ha encumbrado, no como un medio para aspirar a la verdad, sino como el fin último de una verdad a la que en realidad sirve. Este giro que concibe Tardeewski a raíz de su lectura de *Mein Kampf* produce ese profundo desencanto, no tanto por la filosofía, pues ha sido la disciplina por la que ha conformado sus convicciones, a pesar de todo racionales, sino por la docilidad a la que ha sido llevada: “Esto es la filosofía, pensaba, a esto hemos llegado, es así como el *cogito*, ese huevo infernal empollado por Descartes junto a la chimenea, en su casa, en Holanda, se ha desarrollado. El sueño de *esa* razón produce monstruos. [...] *esa* razón nos llevó directo a *Mi lucha*” (195). Deleuze y Guattari afirman en términos muy parecidos y con similar gravedad esa misma complicidad, donde la filosofía se erige como una forma de conocimiento funcional al aparato de Estado, como ese mismo pensamiento que crea un consenso absoluto por la necesidad de servir a sus estructuras de dominio: “Desde que la filosofía se ha atribuido el papel de fundamento, no ha cesado de bendecir los poderes establecidos y de calcar su doctrina de las facultades de los órganos de poder del Estado. El sentido común, la unidad de todas las facultades como centro del Cogito, es el consenso de Estado llevado al absoluto” (Tratado... 381).

Desde una postura muy cercana a esta perspectiva, Agamben piensa el surgimiento del nazismo y el fascismo como la consecuencia de la crisis que significó para los estados nacionales la inestabilidad geopolítica provocada por los estragos de la Primera Guerra Mundial. Precisamente, los grandes cambios que sufrieron las fronteras territoriales y las migraciones que tuvieron lugar volvían todavía más conflictiva las condiciones jurídicas y legales en las que muchas personas desarraigadas se encontraban; sin embargo, Agamben señala que éste fue el punto extremo de un largo

proceso que se remontaba a la Revolución francesa y la declaración de derechos del ciudadano, pues a partir de entonces delimitar esta cualidad supuestamente inherente al individuo dejaba de debatirse en el terreno de una especie de “antropología filosófica” para pasar a ser una “cuestión política esencial” (44). Frente a este problema, el nazismo y el fascismo se afirmaron sólidamente sobre una definición de la soberanía en parámetros restrictivos e inapelables, o en palabras de Tardewski, sobre un sistema “a la vez absolutamente coherente y filosóficamente imbatible”, pero que, en última instancia, remite a un prolongado proceso histórico y político, curiosa y perfectamente cifrado en el lema nacional-socialista “tierra y sangre” (blut und boden), tal como expone Agamben:

demasiado a menudo se ha olvidado que esta fórmula políticamente tan determinada tiene en realidad un origen jurídico inocuo, pues no es más que la expresión sintética de los dos criterios que, ya a partir del derecho romano, sirven para identificar la ciudadanía (es decir, la adscripción primaria de la vida al orden estatal): *ius soli* (el nacimiento en un determinado territorio) y *ius sanguinis* (el nacimiento de padres ciudadanos). Estos dos criterios jurídicos tradicionales, que en el antiguo régimen no tenían un significado político esencial porque expresaban sólo una relación de sumisión, adquieren, ya con la Revolución francesa, una nueva y decisiva importancia. La ciudadanía ahora no se identifica simplemente con una genérica sumisión a la autoridad real o a un determinado sistema de leyes, [...] nombra el nuevo estatuto de la vida como origen y fundamento de la soberanía (44).

Bajo esta perspectiva, no resulta infundada la herencia filosófica que da lugar al nazismo tal como de golpe la reconoce Tardewski, quien en su investigación sobre diversos pasajes de Kafka ya no deja de encontrar, condicionado por esta lectura, una serie de sugerentes alusiones a la profética y terrible perplejidad que el posible conocimiento del escritor con el joven Hitler pudo haber causado. En los pasajes que recoge Tardewski, se percibe su inquietante como velada figura que divaga caóticamente sobre lo que, en esos meses de 1909, no parecería más que una suerte de proyectos y visiones alucinadas, pero que Kafka ha sabido escuchar e imaginar y, tal como lo expone, halla posible su realización en el desarrollo de la decadente

modernidad occidental, incluso antes de que se haya vuelto una realidad plausible. Para Tardewski, la obra de Kafka acecha de distintas formas esta angustiante preocupación, en ella se cifra la posibilidad de un mundo donde el hombre, a fin de cuentas, llevó a cabo lo indecible: “Sus textos son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf payaso, profeta que anunciaba, en una especie de sopor letárgico, un futuro de una maldad geométrica. [...] Ni el mismo Hitler, estoy seguro, creía en 1909 que eso fuera posible. Pero Kafka sí. Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír” (209).

A continuación de estas palabras, sigue un curioso pasaje más o menos largo (210-214) que, por sus características narrativas, es perfectamente diferenciable del resto del texto en que se ha llevado a cabo la conversación entre Renzi y Tardewski, incluso podría considerarse como un nuevo y breve marco narrativo que se desprende del diálogo, y cuya filiación a un narrador no queda del todo claro hasta un punto ya avanzado de su lectura. Consiste en una especie de dialéctica discursiva entre las voces y las acciones –como extensión de su discurso– de Hitler y Kafka, donde se intercala el estilo indirecto, mediante el uso de tercera persona en tiempo presente, con el estilo directo, la reproducción fiel de sus palabras. Un poco a la manera en que, al analizar la obra de Kafka, Deleuze y Guattari identifican en la representación narrativa de algunas expresiones y gestos la asociación con ciertos contenidos significativos³⁰, se establecen en este pasaje una serie de relaciones entre lo que Hitler y Kafka hacen y su discurso verbal. Aunque la narración los sitúa en distinto lugares, pues, por un lado, Hitler se encuentra en un castillo de la Selva Negra y, por otro, Kafka agoniza en el sanatorio de

³⁰ El primer capítulo de *Kafka ...*, Deleuze y Guattari despliegan una serie de relaciones y oposiciones de diversos pasajes que les permiten asociar recurrentes expresiones con ciertos contenidos que Kafka dispone en sus narraciones para desestabilizarlos continuamente: “Una máquina de Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en distintos grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. [...] la línea de fuga forma parte de la máquina” (17).

Kierling, el eje temporal es el mismo, junio de 1924. Hitler se pasea de un lado a otro mientras dicta *Mein Kampf* a sus ayudantes, cuando Kafka ya no puede levantarse de su lecho y escribe lo que piensa en silencio, pues la tuberculosis le ha quitado la facultad de hablar, de articular sonido alguno. Se crea un efecto de minuciosa fidelidad cuando este sugerente discurso narrativo cede terreno al discurso directo de sus palabras, mediante el cual se transcriben tanto los pensamientos que Kafka deja por escrito en su bloc de notas como el dictado de Hitler, con puntuación incluida. Como se mencionó, la función vocal de Tardewski sobre este pasaje tan solo se revela en un punto avanzado, cuando se da cuenta de los proyectos que, el entonces futuro dictador, tiene para los *ungeziefer* ('alimañas'), palabra con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración y que Kafka usaría, en su novela *La transformación*, para nombrar aquello en lo que se ha convertido Gregorio Samsa al despertar: "castigarlos si hablan [...]. Se pasea. Hasta lograr que pierdan el uso de la palabra coma impedirles todo aprendizaje para ahogar toda inteligencia y toda posibilidad de rebeldía coma en una palabra coma embrutecerlos, dicta el Führer, dice Tardewski" (212). Esta discreta presencia de Tardewski como narrador, casi velada, permite especular con distintas posibilidades, podría ser que la cada vez más constante lectura de citas lo llevara a elaborar en su discurso una suerte de proyección imaginaria entre estos dos personajes, o que simplemente, haciendo una lectura ininterrumpida de su cuaderno de notas a Renzi, diera cuenta nuevamente de las palabras de otros, esta vez narrando las circunstancias en que fueron producidas en un momento específico; de cualquier forma, da lugar a una especie de prolongación hipotética del hipotético encuentro en el café Arcos, alternando sus discursos, pese a la distancia que quince años más tarde separa a ambos personajes, en términos semejantes: entre el que habla para dictar sus proyectos y el que escucha para escribir. Se trata de una directa confrontación textual del

pensamiento que, de manera incipiente, proyecta una imagen del Estado levantado y perpetuado por el sometimiento total y masivo del humano, con ese pensamiento “nómada” que, ante la opresión y estabilidad de un orden, reclama su capacidad de fuga y subversión, pues ambos perviven en su antagonismo, en las diversas realidades de su enfrentamiento, como señalan Deleuze y Guattari:

La exterioridad y la interioridad, las máquinas de guerra metamórficas y los aparatos de identidad de Estado, (...) no deben entenderse en términos de independencia, sino en términos de coexistencia y competencia, *en un campo en constante interacción*. Un mismo campo circunscribe su interioridad en Estados, pero describe su exterioridad en lo que escapa a los Estados o se erige contra ellos (*Tratado...* 368).

Cuando Tardewski dice que Kafka sabe oír y que sobre lo que oye escribe, no se refiere, por supuesto, a una escritura dócil, a una simple aceptación e imitación de las terribles palabras que escucha “al murmullo enfermizo de la historia” (209). Si bien este pasaje contiene algunas alusiones a diversas obras de Kafka, me parece especialmente significativo el guiño que se hace a un recurso frecuente en sus textos: la semejanza con ciertos rasgos animales que caracterizan a varios de sus personajes, particularmente paradigmática en *La transformación*, pero presente en muchos otros. No es en absoluto casual que las primeras palabras del bloc de Kafka que se transcriben son: “Creo que he empezado en el momento oportuno el estudio de los ruidos emitidos por los animales: éstas son las cosas que escribe, porque ya no puede hablar” (210). Éste es un aspecto minuciosamente analizado por Deleuze y Guattari, justamente como uno de los principales usos del lenguaje desterritorializado en un proceso de subordinación a los sentidos establecidos y transmitidos:

Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga. No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, y mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible. [...] Hacer vibrar secuencias, abrir la

palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un *uso intensivo* asignificante de la lengua (*Kafka ... 37*).

El pasaje en cuestión no da cuenta, por supuesto, de la amplia gama de expresividad que tiene este “uso asignificante” tal como la despliegan Deleuze y Guattari en torno a la narrativa de Kafka, pero sí creo que remite a esta misma función en la medida que produce profundos vínculos con esa experiencia del desarraigo, construida mediante el discurso de Tardewski a lo largo de la conservación con Renzi, especialmente si tomamos en consideración la determinante importancia que comporta esta ruptura respecto a una base práctica tan vital y cotidiana como la lengua. Quizá sea el final de este pasaje donde mejor se cifran estas tensiones:

Hi, hi, chilla en su madriguera el *Ungeziefer*, hi, hi, chilla, aterrorizado, en medio de la noche, mientras se oyen, lejanos, los pasos de alguien que va de un lado a otro, se pasea, en el castillo, de un lado a otro, rodeado de sus ayudantes. Hi, hi, chilla en su madriguera el *Ungeziefer* mientras oye, lejana, la bellísima y casi imperceptible aria final que entona el que agoniza (213).

La fuga de sentido que denota esta articulación sonora, próxima a la comunicación animal, tiene un valor ambiguo que se debate, por un lado, entre una resistencia a los poderes polimorfos por los que se reprime al individuo y, por el otro, a su irreductible sumisión.

Tardewski comprende la magnitud de su descubrimiento, de ese encuentro imposible y sus resultados, por ello desiste de seguir la línea predeterminada de su formación filosófica, promesa del éxito académico, y en su lugar escucha cómo sus palabras se han unido a aquel murmullo, conglomerado de sonidos sin significado, ecos de lo indecible, que escapa por los intersticios de ese castillo en que se ha vuelto la sociedad moderna, donde cualquiera que sea el terreno de la experiencia y del conocimiento que se traba con el entorno, pareciera no escapar a un irreductible aparato de Estado que norma y, en caso necesario, reprime la vida en cada faceta de su desarrollo –o subdesarrollo: “De modo que la filosofía había empezado a terminarse

para mí. El orden de la serie HI en el catálogo de la biblioteca. Bastó, como usted ve, un simple cambio de fichas. Hi, hi, chillaba yo. Hi, hi, como un bicho al que están obligando a salir de su madriguera. Hi, hi, chillaba yo, aterrorizado” (197).

Pese a comportar un gran escepticismo, el final de la novela supone un curioso giro respecto a la personalidad de Tardewski. La conversación se ha prolongado toda la madrugada a la espera de Marcelo Maggi quien, misteriosamente, nunca llegó, por lo que Renzi tendrá que tomar el tren de regreso a Buenos Aires esa misma mañana. Es entonces que se produce un gesto sumamente significativo en Tardewski. Saca de un cajón un manojito voluminoso de papeles y se lo entrega a Renzi: se trata del archivo en el que Maggi había estado trabajando y que había encargado con el polaco para que, en el momento oportuno, se lo diera. Esta discreta intervención no creo que sea, sin embargo, indiferente. Pese a haberse hecho de un profundo pesimismo a base del desencanto y el infortunio, me parece que en este gesto Tardewski concentra una pequeña esperanza en sumarse a esas fuerzas subrepticias que puedan, algún día, subvertir la voluntad de quienes tienen en su poder el destino de las personas:

El problema de la máquina de guerra es el del relevo, incluso con pobres medios, y no el problema arquitectónico del modelo o del monumento. Un pueblo ambulante de relevadores, en lugar de una ciudad modelo: “La naturaleza envía al filósofo a la humanidad como una flecha; no apunta, pero confía en que la flecha quedará clavada en algún sitio...” (“Tratado...” 382).

La discreta función de relevo que Tardewski pasa a tener con este inesperado gesto, lo vuelve una suerte de eslabón en ese desplazamiento que ha sido la historia del archivo que, casi sin darse cuenta, el lector mismo ha seguido, y que se suma a la serie de movimientos *excéntricos* que constituyen a la figura del personaje: su vida errante por distintas ciudades, sus lecturas siempre fuera de lugar, siempre en relación con algo distinto a lo que tiene ante sus ojos, su huida constante de los círculos académicos e intelectuales, su experiencia asignificante, desterritorializada, del lenguaje, etc. Como se

ha visto, el exilio de Tardewski se trama por numerosas vías que, contra lo que pudiera esperarse, hasta el último momento han encontrado un motivo de esperanza que desde tiempo atrás parecía haberse perdido.

Conclusiones

Al tomar en cuenta todo este análisis en su conjunto, puede apreciarse que en *Respiración artificial* el exilio constituye, más que el trágico resultado de una desventurada contingencia histórica, un endeble punto de partida, complejo y revelador, el cual comporta esa cualidad crítica que el individuo requiere para llevar a cabo, de muy diversas maneras, una relectura tanto de ese entorno social que lo ha desplazado, como de sí mismo en tanto que, por un lado, formó parte de él en el pasado y, por otro, mantienen un indisociable vínculo de marginación en el presente. De esta manera, el único elemento común que predetermina la construcción discursiva de los personajes analizados es esta posición de exterioridad en relación al Estado, pues el exilio significa una exclusión desde la cual, no obstante, indagan la posibilidad de generar nuevas formas de pensamiento y comprensión de su experiencia histórica, distintas a las que tenían cuando ocupaban una posición funcional al interior de su sociedad. Como se puede apreciar en el presente trabajo, la recreación literaria de estos aspectos tiene repercusiones en su desarrollo narrativo, pues en el caso de *Respiración artificial*, la representación del exilio se lleva a cabo, por un lado, mediante una gran variedad de rasgos formales que se urden al interior la novela, los cuales determinan algunos aspectos significativos de sus cualidades, y por otro, gracias a una proliferante expansión referencial que la enlazan a distintos contextos históricos y tradiciones literarias o discursivas.

Como se ha visto, son tres casos figurales en particular los que personifican la representación del exiliado, entre los cuales median grandes diferencias, desde las características textuales y literarias de las modalidades discursivas por las que cada uno se articula, hasta las circunstancias narrativas en que desarrollan sus experiencias del

exilio, así como su manera de asumirlo. Este aspecto de la novela nos hace pensar en el exilio, más que como un fenómeno socio-histórico particular, como una condición inicial que entraña una enorme gama en las posibilidades de la experiencia. De ahí que, al momento de llevar a cabo una aproximación teórica, haya sido necesario recurrir a distintos enfoques para analizar a cada personaje, pues sus discursos presentan cualidades específicas que no permiten sintetizarlos bajo una misma perspectiva, a riesgo de desatender la profundidad de algunas de las lecturas más sugestivas que entrañan. Sin embargo, tampoco puede ignorarse el hilo conductor que los vincula y por el que puede tener algún sentido una investigación sobre personajes tan distintos, por lo cual, a manera de conclusión, quisiera destacar los rasgos comunes de la evolución tan variada que en ellos tiene el exilio, a fin de exponer el punto que resulta de mayor trascendencia para este trabajo: los motivos que hacen del exilio un tema relevante para la narrativa de Piglia, que hacen de esta experiencia extrema una condición propicia para entender la compleja relación entre ficción y realidad como parte de su proyecto literario.

No se puede dejar de considerar que, como testimonios narrativos de hechos concretos, estos personajes esbozan facetas de un exilio compenetrado íntimamente con el contexto político y socio-cultural argentino, en el que pueden distinguirse tres situaciones: la de Enrique Ossorio, el exilio de quien sale del país; la de Luciano Ossorio, el exilio interior de quien, a pesar de permanecer en su lugar de origen, experimenta una profunda alienación respecto a su entorno; y la de Tardewski, el exilio de quien es recibido en un país completamente distinto, con todas las tensiones culturales que conlleva. En los tres casos, se trata de desplazamientos (ya se ha visto la dinámica que subyace a la inmovilidad de Luciano) producidos por una hostilidad social proveniente de grupos de poder, y en particular de la violencia de Estado, ya se trate del

lejano autoritarismo rosista, de la asfixiante dictadura de la Junta Militar, o del fascismo que asoló Europa a mediados del siglo XX. Estas condiciones los colocan como personajes excéntricos, y no sólo por lo que Piglia, como su creador literario, pueda atribuirles: “Desde el punto de vista del Estado, la originalidad del hombre de guerra, su excentricidad, aparece bajo una forma negativa: estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado...” (Delueze y Guattari, “Tratado...” 361). Puede notarse que cada uno de los personajes encaja, en mayor o menor medida, en algunas de estas categorías, y es que, precisamente, su conformación literaria no consiste en un simple artificio textual, pues está cargada de profundas confrontaciones sociales que comportan, en cada uno de sus contextos, una resistencia constante a la subordinación política y cultural que diversos grupos de poder han buscado ejercer mediante la imposición del Estado. De tal manera, la voz narrativa de estos personajes articula una serie de ficciones sociales que buscan visibilizar esa violencia instituida en la nación, por lo que la precariedad que los caracteriza, a pesar de enunciarse desde el individuo, es compartida con grupos relegados del panorama histórico y nacional como sujetos que construyen sus estrategias identitarias:

Tenemos entonces un territorio conceptual donde el pueblo de la nación debe ser pensado en doble tiempo; los pueblos son “objetos” históricos de una pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido *en el pasado*, los pueblos son también los “sujetos” de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar los prodigios vivientes del pueblo como contemporaneidad... (Bhabha 182).

Buena parte de los aspectos en los que profundiza este trabajo me permite pensar, justamente, que el exilio se configura en *Respiración artificial* como ese lugar liminar de la identidad, como el espacio escindido, por un lado, en el bagaje socio-cultural y emocional que supone esta especie de molde “materno” por el que se concibe el entorno, y por otro, en la incertidumbre que implica habitar un ambiente ajeno a esos

principios. El exilio se torna así en esa posición extrema donde, a pesar de sus dificultades, se abre un terreno propicio para pensar bajo una mayor perspectiva al humano como ese ser social que, contra toda natura, produce arbitrarios constructos culturales que no sólo median sus relaciones con sus semejantes y los recursos materiales que los rodean, sino que también generan, según sus usos e intereses, tanto estrategias ideológicas de sometimiento y explotación como alternativas de resistencia en el reconocimiento y la práctica de aquella contemporaneidad a la que Bhabha apela.

Me parece que, asimismo, la dimensión histórica que despliega la novela comunica una doble postura entre la esperanza y la preocupación. Por una parte, encuentra los intersticios en los que estas prácticas subversivas a un orden hegemónico se han hecho un espacio a lo largo del tiempo, incluso en los momentos más críticos, desde donde prefiguran la esperanza de su continuidad; pero por otra, la preocupación de Piglia radica en la importancia de reconocer en la sociedad actual las formas en las que subrepticamente se materializan estas prácticas, a fin de que sus huellas, cuando se cristalicen en el mosaico del tiempo, no queden ocultas por quienes buscan “dictar” la historia y la cultura, y así podamos seguir los rastros que llegan hasta nuestros días:

¿Es posible que en el momento en que la máquina de guerra ya no existe, vencida por el Estado, presente su máxima irreductibilidad, se disperse en máquinas de pensar, de amar, de morir, de crear, que disponen de fuerzas vivas o revolucionarias susceptibles de volver a poner en tela de juicio el Estado triunfante? ¿Es un mismo movimiento el que hace que la máquina de guerra sea superada, condenada, apropiada y, a la vez, adquiera nuevas formas, se metamorfosee, afirme su irreductibilidad, su exterioridad: despliegue ese medio de exterioridad pura que el hombre de Estado occidental o el pensador occidental no cesan de reducir? (Deleuze y Guattari, “Tratado...” 364)

Esta posibilidad es la que se debate en el fracaso de nuestros personajes, pues no hay nada que nos haga pensar en el éxito de sus empresas, pero tampoco en un ineludible olvido. En sus distintos casos, el exilio puede dar la impresión de ser el síntoma de una derrota social; no obstante, su desarrollo en *Respiración artificial* encuentra esa máxima

irreductibilidad, ese espacio ambiguo y comprimido que comporta la posibilidad de desplegarse en una “máquina de guerra”, capaz de desestabilizar los mecanismos de coerción que ejerce el Estado desde sus instituciones de poder y control. El lenguaje, área fundamental en las relaciones de poder que hay al interior de una sociedad, resulta también un eje esencial como parte constituyente de las condiciones del exilio, pues en sus usos tanto puede normalizarse el sometimiento cultural que en el fondo implica su estandarización, como también cuestionar profundamente la legitimación de una “verdad” histórica y social, fijada desde el interés particular de sectores privilegiados.

En los personajes analizados, el exilio significa una experiencia con la lengua que revela estas tensiones con la realidad, el negocio constante que tiende el lenguaje con la noción de verdad. Esta experiencia se desprende en buena medida del vínculo que cada personaje pasa a tener en el exilio con el área de conocimiento en que se inscribe su discurso, en todos los casos bien delimitada, como se ha visto, pero también profundamente cuestionada. Cada exilio configura un espacio externo y subversivo no sólo al Estado como un sector privilegiado, sino también a las relaciones de dominio que se extienden a distintas disciplinas sociales, la filosofía, la historia, la política, la misma literatura, en las que los propios personajes se cultivaron. Sus discursos narrativos, sin dejar de enunciarse en función de los respectivos campos de conocimiento, cimbran sus paradigmas modernos, se construyen sobre la total incertidumbre de sus funciones a fin de reconocer sus verdaderas limitaciones. Tanto Tardewski como los Ossorio advierten que sus respectivas disciplinas, lejos de conformar un conocimiento más profundo de la realidad y sus contradicciones sociales, han forjado ideas de verdad para legitimar jerarquías y se han vuelto instrumentos de sometimiento. Este artificio parte del lenguaje, de la representación que generan las palabras y los símbolos de una realidad que, ya sea mediante el discurso histórico,

político, filosófico y muchas veces literario, se presenta como auténtica en lugar de asumir su insuficiencia. Sin embargo, para estos personajes representar el exilio supone indagar en un espacio fracturado donde la verdad se torna en incertidumbre y, en consecuencia, requiere de la creatividad de ese pensamiento “nómada” no sólo para reconocer sus inestables estatutos, sino también para generar nuevas formas de concebir socialmente la realidad. En esta fluctuación entre lenguaje y la verdad, entre la opacidad y claridad de las palabras, consiste la última de las propuestas de Piglia para el próximo milenio, que ya vivimos:

La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad (“Tres propuestas” 21).

La necesidad de estas propuestas que hace Piglia para la práctica literaria responde a la presencia de ciertas dificultades, como el mismo las enumera, todas en función de la verdad: “Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.” En mi opinión, *Respiración artificial* ensaya en el exilio de los personajes analizados estas dificultades, pero también mediante ellos hace de la ficción su propuesta.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, "Política del exilio", Trad. por Dante Bernardi, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 1996, núms. 26-27, 41-52 pp.
- Alberdi, Juan Bautista, *Grandes y pequeños hombres del Plata*, París: Garnier Hermanos, 1912.
- Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires: Nueva visión, 1988.
- Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Becerra, Eduardo, "El interlocutor y la segunda historia en los relatos de Ricardo Piglia", en Teresa Orecchia Havas (comp.), *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Catálogos, 2012, 107-114 pp.
- Benjamin, Walter, "El narrador", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 2001, 111-134 pp.
- _____, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus, 1989, 175-191 pp.
- Bergero, Adriana y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay 1970-1990*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Bhabha, Homi K., "Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna", en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2012, 175-209 pp.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, "Tratado de nomadología: la máquina de guerra", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 1988, 359-431 pp.
- _____, *Kafka: por una literatura menor*, México: Era, 2008.
- Demaría, Laura, *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del 37 en la discontinuidad*, Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Fornet, Jorge, "Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia", en Elsa Drucaroff (dir.), *La narración gana la partida*, Buenos Aires: Emecé, 2000, 345-360 pp.
- _____, (ed.), "Conversación con Ricardo Piglia", en *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, 2000, 17-43 pp.
- Fierro Obregón, Alfonso, *Novela dura y posdictadura militar argentina* (tesis de licenciatura), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Garabano, Sandra, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- García García, Luis Ignacio, "Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos", en *Iberoamericana*, 49 (2013), 47-66 pp.
- Ginzburg, Carlo, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciarias", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa, 1999, 138-175 pp.
- _____, "Intervención sobre el 'paradigma indiciario'", en *Tentativas*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, 157-175 pp.
- González Álvarez, José Manuel, *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna: Peter Lang, 2009.
- Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1905.

- Kohut, Karl y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt: Vervuert, 1993.
- Link, Daniel, “Los setenta, Walsh, y la novela en crisis”, en *La chancha con cadenas: doce ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1994, 54-59 pp.
- Lorenz, Federico Guillermo, “Sobre indicios y resistencias. En torno al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg”, en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, núm. 1, 2007, 47-56.
- Martín Navarro, Álvaro, “Mentiras filosóficas dentro de verdades narrativas en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *Núcleo*, 2007, núm. 24, 151-170 pp.
- Page, Joanna, “Ricardo Piglia: Towards a re-socialized literature”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10 (2004), núm. 2, 169-189 pp.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: UNAM-Siglo XXI, 1998.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, México: Random House Mondadori, 2014.
- _____, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- _____, *Formas breves*, Buenos Aires: Temas de Grupo Editorial, 1999.
- _____, *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- _____, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en *Casa de las Américas*, 222 (2001), 11-21 pp.
- _____, “La ficción paranoica”, *Clarín*, (10-10-1991), 4-5 pp.
- _____, “La linterna de Anna Karenina”, en *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005, 139-164 pp.
- _____, “El escritor como lector”, en Orecchia Havas, Teresa (comp.), *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Catálogos, 2012, 329-340 pp.
- _____, “La novela polaca”, en *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Ortega, Francisco A., “Between midnight and dawn: The disabling of history and the impoverishment of utopia in Ricardo Piglia’s *Respiración artificial*”, *South Atlantic Quarterly*, 106 (2007), núm. 1, 153-182 pp.
- Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Rojinsky, David, “Who speaks for ‘Argentine’ pasts? *Respiración artificial* as unwitting oracle to a catastrophic future”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13 (2014), núm. 3, 357-373 pp.
- Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Debate, 2005.
- Sarlo, Beatriz, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura*, Eudeba: Buenos Aires, 1988, p. 105.
- _____, “Literatura y política”, *Punto de vista*, núm. 19, 1983, 8-11 pp.
- _____, “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?”, *Punto de vista*, núm. 25, 1985, 1-6 pp.
- Scheines, Graciela, “Las tramas secretas de Ricardo Piglia”, en *Casa de las Américas*, núm. 222, 2001, 228-233 pp.
- Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura*, Eudeba: Buenos Aires, 1988.
- Tornero, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México: UAEM-Porrúa, 2011.

- Traverso, Enzo, *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires: F.C.E., 2012.
- Ugaz, Jimena, “La ‘metaficción historiográfica’ en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *Romance Quarterly*, 56 (2009), núm. 4, 279-291 pp.
- Zambrano, María, “El exilio”, en *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, 29-44 pp.