

March 2013

# Respiración artificial, el camino borgesiano del traidor y del héroe

Fernando Aguirre  
*Cornell University*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

---

## Recommended Citation

Aguirre, Fernando (2013) "Respiración artificial, el camino borgesiano del traidor y del héroe," *Dissidences*: Vol. 5 : Iss. 9 , Article 1.  
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss9/1>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [mmcderm2@bowdoin.edu](mailto:mmcderm2@bowdoin.edu).

---

# Respiración artificial, el camino borgesiano del traidor y del héroe

## **Keywords / Palabras clave**

Piglia, Argentina, América Latina, Borges, Latin America, Respiración artificial

# Respiración artificial, *el camino borgesiano del traidor y del héroe*

Fernando Aguirre Pérez / Cornell University

*No es casual que Freud haya escrito: “La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas.”*  
Ricardo Piglia. *Nombre falso*.

Si alguna vez, a propósito de Cervantes, Borges en El hacedor sentenciara que “en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (52), Ricardo Piglia propone en Respiración artificial que Borges está también en el inicio y en el fin de la literatura argentina. Al menos el Borges que imagina, el “mejor escritor argentino del siglo XIX” (Respiración 127), el creador atrapado en la auto impuesta misión de hacer el balance y liquidación del novecientos argentino, clausurando las dos líneas básicas que lo enmarcarían: el europeísmo, es decir, el vano intento de erigir la tradición europea como el elemento fundacional de la cultura nacional, y el nacionalismo populista de índole gauchesca. Por ello, enfrentarse al fantasma omnipresente de Borges es para Piglia fundamentalmente una tarea histórica, un ajuste de cuentas con el pasado que permita

entender el dramático presente de la dictadura militar e imaginar un futuro nacional, colectiva y literariamente hablando.

Se ha observado antes que Respiración artificial provee un modelo de pensamiento histórico (Colás 143) que revierte todo aquello que sostiene la historia: su ordenamiento cronológico, sus fuentes, sus agentes, y sus objetivos. Mi hipótesis es que esa nueva mirada histórica, para decirlo con palabras de Marcelo Maggi (18), se inspira también en Borges: el “Tema del traidor y del héroe” y una saga de relatos con los cuales Borges reformula los papeles de traidores y héroes permiten a Piglia tomar conciencia que tal empresa lleva implícita también la reformulación de la historia como tal.

Como en Respiración artificial, en aquel cuento “[l]a acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824” (Ficciones 119). Como Luciano Ossorio, el narrador de Borges se propone desentrañar el misterio de la muerte de su bisabuelo, Fergus Kilpatrick, gran héroe de Irlanda. En la novela ese lugar lo ocupa Enrique Ossorio. Como Marcelo Maggi en la novela, en el cuento hay un gran artífice que secretamente parece manejar los hilos de la historia, James Nolan, que hace sentir a Ryan que incluso él mismo estaba previsto por Nolan, cien años antes, cuando ni siquiera había nacido, tal como lo siento Emilio Renzi respecto de Maggi. La gran diferencia es que mientras Borges viaja hacia el desenmascaramiento del héroe, Piglia recorre el reverso de la historia, el que hace del traidor el verdadero héroe de la nueva.

Esta secreta correspondencia de trama, personajes y motivos entre la novela de Piglia y el cuento de Borges no es por supuesto casual. En el relato borgesiano, el narrador enuncia una sospecha que no le pertenece: “En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad” (123). La manipulación de la historia por parte de Nolan y la complicidad de Kilpatrick y su entorno queda develada de primera intención por el narrador del cuento; sin embargo la sospecha, al ser ajena a él, abre una interrogante similar a la que hallamos al inicio de la novela: “¿Hay una historia?” (Respiración 13). La sospecha de que en la gran puesta en escena de la muerte del héroe, Nolan intercaló adrede pasajes de Macbeth y Julio César de Shakespeare para ser descubierto por un lector del futuro coloca, por sobre la manipulación a sus coetáneos, el (auto) cuestionamiento de la performance del narrador como sujeto textual confiable y la interrogante sobre sus propósitos últimos a la hora de narrar. La pregunta es entonces ¿cuál es la verdad detrás de la historia?

Siguiendo la fórmula de Borges, también Piglia alimenta en el lector las sospechas sobre sí mismo. Cuando uno pudiera imaginar que esta reflexividad de su estrategia narrativa daría paso a un juego intertextual y a través de él, al postmoderno desaparecer del narrador y la realidad social, Piglia deja muy en claro que su camino es exactamente el opuesto. Para Piglia, en contraste con ciertas corrientes críticas que ven en la parodia y la intertextualidad el camino soñado hacia todo aquello que suena a desocialización de la literatura -para verla como un simple juego de textos que se auto representan-, esa relación, “en apariencia el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales. En sus

mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen.” (Crítica 126). Dentro de una clara concepción marxista de la literatura como superestructura ideológica con vínculos de dependencia respecto de la base económica, el novelista proclama que las verdaderas experiencias son siempre sociales, por lo que asumir que tienen una naturaleza individual implica una mistificación que puede llamarse bovarismo, “la gran marca del siglo XX” (Crítica 168). Investigar cuál es el lugar, cómo funciona la literatura en la sociedad es en Piglia un tema crucial (Crítica 163), que no se comprendería cabalmente sin otra de sus obsesiones: determinar qué relaciona al escritor “con una tradición, y de qué modo encuentra un lugar en ella.” (Fornet, El escritor 203). Podemos recurrir a su alter ego ficcional Emilio Renzi para responder que las figuras tutelares en su caso son sin lugar a dudas Borges y Arlt [1]; aquél porque “exaspera y lleva al límite, clausura por medio de la parodia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX” (Respiración 129); y éste por ser “el único verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (130). Según Renzi, la literatura argentina murió en 1942 con la desaparición física de Arlt (127) [2]. Presumo que uno de los objetivos inconfesos de la novela, si no el máspreciado, es ofrecer respiración artificial, resucitar a la difunta, arreglando cuentas pendientes con Borges, su otro gran pilar; así como mediante Nombre falso lo había hecho con el otro, Arlt.

En la colección de cuentos Nombre falso, Piglia incluye uno que presenta como un inédito de Arlt, “Luba,” cuyo hallazgo y autoría pretende explicar con una especie de prólogo-ensayo que titula “Homenaje a Roberto Arlt.” Rico en digresiones, extensas notas al pie, comentarios de concienzuda crítica textual, el artículo conduce al lector por

los vericuetos que el manuscrito habría seguido desde que naciera de manos de Arlt. Un texto escrito por encargo, pagado por adelantado que sin embargo Arlt nunca entregó, el robo intelectual de Kostia, quien lo publica como suyo, luego de habérselo vendido a Piglia, el esfuerzo de éste para fijar finalmente la que sería la versión original del cuento entre las variantes textuales que se construyen en el camino. “Homenaje...” logra uno de sus fines, persuadir al distraído lector de que Arlt escribió “Luba,” [3] a pesar de que como presume el Ryan de Borges, Piglia ha sembrado una serie de indicios de su crimen [4].

“Luba” es en realidad “Las tinieblas” del ruso Leonid Andreiev, con el que con algunas modificaciones Piglia sorprende a sus lectores. Las variaciones son escasas en verdad, pero las referencias al cuento del ruso o a la cultura rusa en cambio no lo son [5]. Piglia no sólo comete un crimen, sino que lo confiesa simulando ocultarlo, no únicamente que también devela subrepticamente su plagio, como el Nolan de Borges. Este tejido metaplagiarístico es interpretado por McCracken en consonancia con los fines de la metaficción historiográfica tal como la entiende Hutcheon, es decir como la autorreflexividad aplicada a hechos y personajes históricos pero puesta al servicio de la impugnación de la cultura humanista liberal dominante para subvertir sus convenciones literarias (McCracken 95). Según Hutcheon, una transgresión de este tipo es profundamente histórica, lo que le sirve a McCracken para ubicar el “Homenaje” de Piglia en el horizonte histórico del debate entre civilización y barbarie (101) [6]. Más que ése, el horizonte al que ataca Renzi (Piglia) es el económico como el poder que somete a la literatura: “Escribo esto a los jóvenes que todavía no están corrompidos como yo que escribo todos los días porque me he entregado con alma y vida a este oficio en el que para

ganarme la vida, pierdo mi alma”(Nombre falso 119), dice Arlt, según Piglia. El homenaje de Piglia consiste en apuntar directamente al corazón del engranaje económico capitalista; esto es, a la noción de propiedad, a través de la apropiación ilícita, el robo. Este es un gesto de rebeldía que Piglia recupera dentro de la gran utopía del Arlt anarquista, pobre, eternamente endeudado, loco y desesperado porque simplemente no puede solventarse el tiempo libre que necesita para escribir la novela anhelada. Como en todos sus personajes,

Estar loco, en Arlt, es cruzar el límite, es escapar del infierno de la vida cotidiana. O mejor, habría que decir, la locura es la ilusión de salir de la miseria. La lotería, el invento, la astrología: cambiar las relaciones de causalidad, manejar el azar, escapar de las determinaciones económicas [7].

(Crítica 35)

El robo de un texto que nunca se ejecutó es la ficción que Piglia imaginó para rendir un homenaje póstumo al escritor que alguna vez alucinó inventar medias engomadas para liberarse del vampirismo de las editoriales en particular y de la sociedad en general. No es ni plagio ni falsificación -que son crímenes textuales, sino robo, que puede ser un delito económico además de textual [8]. Como Arlt, sus personajes supeditan toda forma delictiva al plano económico, son más estafadores o ladrones que plagiarios; utilizarán la magia, la alquimia, el esoterismo y cualquier otra arma intelectual para hacer dinero, objetivo excluyente al que incluso el arte narrativo se subordina, como ocurre en Los siete locos cuya sociedad secreta productora de cuentos no puede funcionar si no se apoya en la red nacional de burdeles del Rufián Melancólico. En el imaginario arltiano, por el poder del dinero, los ricos tienen algo demoníaco; y por ello, el dinero está siempre



ligado a la trasgresión y al delito, y en resumen “el que tiene dinero esconde un crimen” (Crítica 36). Ante esa índole siniestra del dinero, el Arlt de Piglia lanza una estentórea justificación que paradójicamente sirve también al Renzi de Piglia: “¿Qué es robar un banco, comparado con fundarlo?” (Nombre falso 112)

El Arlt de Renzi es un artista que echa a andar su máquina polifacética con el combustible de la influencia extranjera de las pésimas traducciones españolas de Tor, “ya tamizada y transformada por el pasaje de esas obras desde su lenguaje original” (Respiración 134). Hay una distancia entre esa apropiación que es influencia tan válida como la que más, que se nutre por ósmosis y la apropiación que es plagio o robo, pero Piglia las fuerza (o diría él, exaspera) para hacerla concomitante con la primera:

Lea “Escritor fracasado:” es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. . .compare “Escritor fracasado” con ese cuento de Borges, con “Pierre Menard...”: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia: ahí tiene un retrato del escritor argentino. (Nombre falso 132)

Parecería entonces que todos los caminos de la literatura argentina conducen a Borges - incluso el de Arlt, o al menos, al Borges de Piglia. Al Borges que apunta al corazón, al origen o pecado original de la literatura argentina, el plagio y la falsificación (Fornet, El escritor 52), ya presente en la primera línea de la primera página del Facundo, “texto fundador de la literatura argentina” (Respiración 128-9). La cita con la que Sarmiento inaugura la literatura de su país es una cita no sólo errada sino “falsa” para Renzi porque

es atribuida a Fourtol en vez de Volney: “On ne tue point les idées” (“Las ideas no se matan”) (Respiración 128). Con esa cita falsa, Sarmiento estaba inaugurando una de las dos grandes líneas en la tradición argentina (la otra es la gauchesca), el europeísmo de falsa erudición [9], que más que ser entendido pretende no serlo, basar su civilización en la barbarie, la ignorancia de quien no puede, no podía leer francés. Por eso dice Piglia que bastaría seguirle el rastro a todo ese sistema de citas, alusiones, plagios, traducciones que atraviesa la tradición de su país desde esa cita hasta Lugones “para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. En realidad el tratamiento borgeano es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución.” (Crítica 126). Con esa cita y transcripción descomunales que pretenden pasar por creación y escritura o *reescritura* del Quijote, que constituyen el plan narrativo de Pierre Menard, Borges estaría no sólo clausurando uno de los pilares que habrían venido sosteniendo la literatura argentina, sino enseñando a Piglia una hermenéutica y un modelo narrativo para dialogar con los textos y autores canónicos y evaluarlos históricamente.

Como el plagio y la falsificación fundan la literatura argentina, Fornet reconoce hacia el final de su análisis del caso Arlt en Nombre falso que finalmente en su homenaje “Piglia se ha valido de una ficción para acercarse a la narrativa de Arlt, pero a la vez para recrear una poética que pudiera pertenecer también a Borges, a la literatura argentina, o a la literatura a secas.” (El escritor 64). El valerse de la ficción es en realidad el método borgesiano por excelencia para homenajear a un determinado autor y tratar de colocar su propuesta estética siempre en perspectiva histórica, es decir de cara al pasado y al futuro. Según Piglia, “Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia de la

cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura.” (Crítica 122) Veamos el caso del relato “El indigno” que por su núcleo temático y la importancia de la delación en su trama, Renzi interpreta como un homenaje secreto de Borges a Arlt (Respiración 136-7). Utilizando cita y parodia (en este caso, parodia de El juguete rabioso), Borges va más allá de ellas. En lo que al delator de Arlt respecta, su traición al amigo es el comienzo de una infamia equívoca, porque a la vez que le da a Astier, el protagonista, un placer perverso, lo enloda en las turbias aguas del remordimiento. El indigno de Borges ha sorteado ya ese infierno: “Lo esencial de la historia que le refiero es mi relación con Ferrari [el héroe traicionado], no los sórdidos hechos, de los que ahora no me arrepiento. Mientras dura el arrepentimiento dura la culpa,” (El informe 22) resume Fischbein. El indigno Arlt de Borges es aún más cínico que Astier porque ha encontrado una justificación a su traición, el acomodarse en un medio social que antes de su delación lo había marcado ya como indigno por su condición de judío y cobarde, y ha hallado hasta la felicidad, la cual para él es la única cosa sin misterio, “porque se justifica por sí sola.” (20)

Con “Pierre Menard...” Borges lleva al absurdo extremo el robo o la apropiación textual del europeísmo; con “El indigno” le da una vuelta de tuerca a la delación y la convierte en un instrumento de superación del código de honor del marginal, del *otro*, mediante su acomodo en una sociedad que acusaba el golpe de la inmigración europea [10], el problema que el estilo de Arlt adelanta, como lo ve bien Renzi (Respiración 132-3). El homenaje en Borges –como en Piglia- implica una valoración de los propios límites de la obra del homenajeado. En Borges, analiza Renzi, hay que fijarse sobre quién escribe para saber a quién considera importante para la literatura; y más que fijarse en lo que *dice* explícitamente de ellos en sus ensayos, hay que prestar atención a sus ficciones,

porque “Borges escribe en términos de ficción sus homenajes y sus lecturas de la literatura argentina (Y no sólo argentina, digamos entre paréntesis)” (Respiración 137) [11]. Mediante “El indigno”, Borges hace “una transposición típicamente borgeana, esto es, una miniatura del tema de El juguete rabioso” (Respiración 136). Piglia invierte el esquema al tomar la miniatura del “Tema del traidor y el héroe” y hacer de ella una novela.

Piglia confiesa que con Respiración artificial buscó algo que pueda ser leído como relato criminal pero también como historia política. Su concepción de la novela como género y de su constitución y desarrollo en Argentina están atravesados precisamente por la relación entre ficción y política. El núcleo es una relación múltiple pero permanente entre la ficción y la política que va definiendo ciertas formas muy particulares” (Crítica 163). Por un lado, Sarmiento escribió el Facundo como si no fuera literatura; por el contrario, repudiando la literatura por tenerla por el discurso natural de expresión del ocio, la gratuidad, el derroche sensual, el azar, lo que no se puede enseñar, que “en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie.” (Crítica 140). En el otro extremo está Macedonio Fernández, su gran antagonista, quien une política y ficción en una novela nunca terminada, el Museo de la novela de la Eterna. Por las relaciones cifradas que mantiene con el aparato de poder y elucubrar un presidente como novelista, “el narrador de la tribu en el lugar del poder,” Piglia interpreta que en esa obra la utopía del estado futuro se funda en la ficción y no contra ella [12]. Fernández subraya el carácter ficcional de la política, poniendo en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad (Crítica 154). La política como conspiración, como “gran máquina paranoica y ficcional” es la marca distintiva de la representación de la

política en la literatura argentina según Piglia, la que rastrea en Sarmiento, Hernández, Fernández, Lugones, Arlt y Puig (Crítica 139). No menciona a Borges, ni al “Tema del traidor y del héroe,” en el que la política es una enorme conspiración. Le parece una tarea pendiente estudiar la escritura política de Borges, pero al mismo tiempo es Borges quien le proporciona la solución al problema de cómo volver a unir ficción y política. Ya Fornet ha observado que desde Prisión perpetua, Piglia hace desaparecer toda referencia a “Pierre Menard...” y a Borges mismo (El escritor 60), que coincide además con la aparición de Renzi. Este escamoteo sin embargo nos debería recordar que en la concepción narrativa del autor, el centro del texto es siempre latente (Balderston 178), es opaco, oculta un enigma que debe ser descifrado, lo cual obliga a que el lector o el crítico sea parte también del universo paranoico y conspirativo de la historia: “Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue, sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma.” (Nombre falso 136), dice Piglia.

La solución que le proporciona Borges a Piglia es invaluable porque le permite integrar o supeditar la parodia de la política a la alegoría de la historia, es decir llevar a sus límites las posibilidades de la parodia como crítica de la política para alcanzar con ella una alegoría del funcionamiento de la historia. El modelo del argumento que el “Tema del traidor y del héroe” contiene es eminentemente conspirativo. El enigma que Ryan quiere desentrañar -el narrador que el narrador inventa- es la muerte de su bisabuelo Fergus Kilpatrick, “un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores.” (Ficciones 120), acaecida casi un siglo antes, en la víspera del estallido de la rebelión que tanto había premeditado y soñado. Ryan descubre que Kilpatrick y los suyos no sólo

conspiran en contra de la corona inglesa en una Irlanda “oprimida y tenaz,” a la cabeza de un pueblo y un país ya “maduro para la rebelión” (122), sino que “algún traidor había en el cónclave” y ese traidor resultó ser su bisabuelo, el gran líder, el propio Kilpatrick que así pasa de ser héroe a villano a los ojos de su bisnieto. Sin embargo, no es este descubrimiento lo más extraño, sino que todo lo ocurrido entorno a la muerte de Kilpatrick, revuelta incluida, haya sido una representación teatral en la cual participaron voluntariamente los líderes políticos e involuntariamente toda la ciudad. El más antiguo camarada de Kilpatrick, James Nolan, fue el cerebro de esa magistral puesta en escena que evitó que la traición comprometiera la rebelión utilizándola más bien como el instrumento detonante “para la emancipación de la patria.” (122).

El drama pasó tal cual a engrosar “la memoria apasionada de Irlanda” (122), su historia oficial de heroísmo, rebeldía y conspiración. Lo que la investigación histórica de Ryan arroja es que la política, toda la política posible en el momento crucial de Irlanda, ha sido absorbida o sustituida por su parodia perfecta, la ficción. Ryan primero halla que Kilpatrick se parece al Julio César histórico por la carta cerrada que inútilmente acompañó a ambos a su asesinato. Luego nota que “ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth.” (121). Piglia, que sostiene que la política “es un elemento que forma parte de la ficción” (*Crítica* 165), debería conceder que se da aquí con su ejemplo más brillante. La parodia le da a Borges la perspectiva o mirada histórica que reclama Tardewski: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”(121). Borges no es ni remotamente un marxista, pero quizá Marx haya sido uno de los primeros en identificar la utilidad

histórica de todo recurso paródico. En uno de sus textos tempranos, Contribución a la Crítica de la filosofía del derecho de Hegel, es común leer a Marx descargando todo su sarcasmo contra los apologistas del status quo alemán:

Es instructivo para las naciones modernas [Francia e Inglaterra] mirar al ancien regime, el cual jugó un papel trágico en la historia de éstas, jugar ahora un papel cómico como fantasma alemán. . . El último estadio de la formación histórica mundial es la comedia. ¿Por qué la historia debería proceder de este modo? Así, la humanidad se separaría gozosamente de su propio pasado.

Nosotros reclamamos este feliz destino histórico para los poderes políticos de Alemania. (247) [13]

Diez años después, en el Dieciocho Brumario de Louis Bonaparte Marx ve a la Francia de Napoleón Bonaparte sufriendo la repetición farsesca de la historia de manos de Louis Bonaparte precisamente [14]. Develando el carácter de comedia de esas sombras fantasmales [15], Marx evoca un mundo libre de destino trágico y reclama esa joyfulness de la comedia como un medio no sólo de separarse del pasado sino de construir un destino nuevo, un futuro político (248-9) [16]. El calculado estupor del narrador de Borges hace de Kilpatrick la parodia no del Julio César histórico sino del protagonista del Julio César de Shakespeare, combinado con el Macbeth de Macbeth, como a toda la rebelión irlandesa, una especie de pastiche armado de plagios obligado por la premura y la limitada vena literaria de Nolan [17]. El resultado sin embargo es perfecto, el crimen es digno de la inspiración de Thomas de Quincey en Del asesinato considerado como una de las bellas artes, pero la política se ha convertido en una parodia del arte. Los personajes de Respiración artificial son una parodia de la parodia de Borges; son tan marginales al

poder central como Kilpatrick o Nolan, pero no son conspiradores strictu sensu, son una parodia de conspiradores que han descendido al nivel de Ryan, es decir que no hacen política sino literatura en formas diversas de investigación y creación textual [18]. Piglia hace de la literatura la parodia de la política, asimila la primera a la segunda. Enrique Ossorio escribe un diario y literatura utópica; su nieto Luciano Ossorio predica dopado y en soledad sobre la historia argentina; como Ryan, Marcelo Maggi trata de reconstruir con papeles la verdadera historia de Enrique; y Emilio Renzi, escribe novelas y cae recién en la cuenta que debe tomar la posta dejada por Marcelo, y de todos los demás porque ahora constituyen un linaje. Cuenta Tardewski, según Renzi:

Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. . . Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. . . la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia? (Respiración 110) (las cursivas son mías)

En ese mismo ethos, Joyce es “el Irlandés disfrazado de Telémaco” (110), y hasta hubiera aceptado perfectamente que sólo existe la parodia, porque “¿qué era él sino una parodia de Shakespeare?” (110); Pierre Menard sería una parodia sangrienta de Groussac (124), la escena de “Hjelmslev entre los gauderios entrerrianos o un ejemplo de gauchesca semiológica” (140), una parodia de “El sur”; Stephen Dedalus, de Hamlet; el relato desbocado del Cholo en el bar de Concordia (145-7), una reelaboración paródica de



varias escenas de bar del Ulises de Joyce; Mi lucha de Hitler, del Discurso del método de Descartes (190); y a su vez Renzi -a quien sólo le interesa la literatura, una parodia de Dedalus, que elucubra una teoría para cada tema estético, pero difícilmente las plasma sobre blanco y negro. Para Piglia la parodia cobra una enorme importancia en la teoría literaria desde el momento en que la literatura deja de ser entendida como un sistema cerrado al cambio social e histórico; en lugar de “hablarse de la parodia como el motor del cambio” (Crítica 124-5). Esa forma poética sociológica y materialista de entender la parodia (y el fenómeno literario, en general) -que de diverso modo retoman Brecht y Benjamín- es la que le interesa a Piglia. Dentro de ella, no es posible entender la parodia sin el concepto formalista de ostranenie, defamiliarización o extrañamiento, cuyo pionero es Víctor Sklovski. Para Renzi, es simplemente la idea que inspira a Brecht el concepto de distanciamiento. Para Tardewski es una manera de “mirar fuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos,” la mirada del turista pero también la del filósofo (Respiración 153). Maggi corrige a Tardewski por buscar la lucidez enajenándose de la sociedad, actualizando una versión privada de la utopía, cuando la única manera de ser lúcido es “pensar desde la historia. Para el Profesor estaba claro que sólo la historia hacía posible esa ostranenie de la que hablábamos hace un rato” (184). Son contrarios, uno vive fuera de la historia, el otro sólo puede pensar desde la historia, que significa asumir que el presente es siempre presente histórico, “porque vemos cómo va a ser y en qué se va a convertir podemos soportar el presente” (184). El horizonte de la parodia es histórico en su capacidad de interpelar un hecho o un personaje en relación con un pasado y un futuro posible. Es sobre esa operación que la pregunta que abre la novela debería ser entendida: “¿Hay una historia?” (13) [19].

El referente primero y último de la parodia borgesiana no puede ser otro que el histórico y el Fergus Kilpatrick no puede ser otro que Charles Stewart Parnell, el héroe de la lucha irlandesa contra Inglaterra que como el Bolívar de García Márquez fue capaz de acumular la mayor cantidad de gloria que le es posible a un hombre y sin embargo morir víctima de la acusación de traición, y odiado por sus propios compatriotas. Joyce describe amargamente su final: “En la última y desesperada llamada a sus compatriotas, les rogó que no le arrojaran a los lobos ingleses que aullaban a su alrededor. En honor de los irlandeses debemos decir que accedieron a este ruego. No lo arrojaron a los lobos ingleses, sino que ellos mismos se encargaron de destrozarlo.” (“La sombra,” 296) [20]. No se trata de la historia explícitamente declarada en el relato de Borges, la de la Irlanda de 1824. Es más bien la historia como un laberinto que esconde un secreto y es inasible a la cronología [21], pero cuyo verdadero ordenamiento temporal puede ser entrevisto si no aprehendido en su totalidad: así como la cronología de un hecho es ajena a él, “[t]ambién la historia de los pueblos registra una continuidad secreta.” (cit. por Agheana 166). Tal continuidad secreta se delata en la repetición y el paralelismo de modelos y arquetipos, que van a determinar además la subordinación de la parodia al universo de la alegoría [22]. Como Ryan, su inventor, es decir, el narrador, confiesa que creó el argumento bajo el influjo de Leibniz “que inventó la armonía preestablecida” y de Chesterton, “discurridor y exornador de elegantes misterios” (119). En un ensayo, Borges retrata a Chesterton como el feliz elucubrador de tours de force que mezclan el horror fantástico o la pura bizarretrie con el cuento policial (“Sobre Chesterton,” 247), en los que percibe una forma alegórica. Una de ellas, “un laberinto sin centro” (249), como podría ser Respiración artificial o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” que a su vez anuncia a aquella de

distintos modos [23]. Por ejemplo, al inicio Borges cuenta que él y Bioy estaban enfrascados en “una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores—la adivinación de una realidad atroz o banal.” (Ficciones 9), que bien podría ser la desaparición de Maggi, y en el plano metaliterario, que Respiración artificial está construida sobre los planos del “Tema del traidor y del héroe.”

Una de las pistas falsas de Respiración artificial nos conduce precisamente a Parnell. En su primera carta a Renzi, Maggi menciona tres veces a Pophan, a quien llama “un caballero irlandés al servicio de la reina,” (16) [24], “comodoro Pophan hechizado por la plata del Alto Perú,” (16), y le atribuye un dicho: “Let not the land once proud of him insult him now.” (16), que Maggi traduce “Haced que el país antes orgulloso de él no lo insulte ahora.”(17). El único Pophan que podría calzar con esos atributos es Sir Home Riggs Popham (1762-1820), almirante irlandés de la Armada Real Británica que en 1806 ocupara el cabo de Buena Esperanza en nombre de la corona británica y atacara luego Buenos Aires, con el propósito de promover un levantamiento en contra de la corona española. La empresa fracasó, Popham fue sometido a una corte marcial por haber hecho abandono de su puesto, y librado de ella por la ciudad de Londres dos años después. La atribución del dicho es falsa, es una cita de un par de versos del poema “Ichabold” del estadounidense John Greenleaf Whittier (1807-1892), escrito en 1830 [25]. Por las propias palabras del poeta, esos versos no estuvieron inspirados por nada relacionado con Irlanda [26]. Esa falsa atribución parece haber sido sembrada solamente para conectar los personajes de Piglia con los de Borges mediante las referencias a Irlanda, pero también

para dejar huellas de su crimen. En la tercera mención a Pophan (sic), Maggi firma una carta a Renzi así: “Te saluda: el profesor Marcelo Maggi Pophan. Educador. Radical sabattinista. Caballero irlandés al servicio de la reina. El hombre que en vida amaba a Parnell, ¿lo leíste? Era un hombre despectivo pero hablaba doce idiomas. Se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?” (18). Le fue imposible a Popham amar a Parnell porque murió veintiséis años antes de que éste naciera ( Parnell nació en 1846 y murió en 1891). Piglia se hace aquí un seguidor perfecto de la técnica nueva e infinita de Pierre Menard, “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.” (Ficciones 49-50). Lo que hace Piglia es confundir a Parnell con Joyce del mismo modo que Maggi se confunde con Pophan (sic), pues no es otro sino Joyce quien amaba a Parnell, era políglota, despectivo [27] y “se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales?”(145), esta vez, según Renzi, según Tardewski [28]. Por si quedaran dudas, inmediatamente después Piglia parodia una escena de bar del Ulysses con el ofuscado diálogo entre el viejo Troy, Gonzalito y el Cholo en un bar al que entran Tardewski y Renzi (145-7).

Al aludir a Parnell, Piglia está interpretando a Borges -que evita mencionarlo-, no solamente para fijar el referente histórico que éste emplea, sino también para proponer una lectura particular sobre el valor histórico de la traición y la figura del traidor. El primer acercamiento de Borges al asunto se da en el “Hombre de la esquina rosada” (1935) [29]. Como explica el propio autor, este relato gustó y le dio fama quizá por la apelación al coraje y al patriotismo que se ha querido ver en él (Borges 56) [30]. Ante la súbita cobardía del compadrito del lugar, Rosendo Juárez, que no acepta el reto del forastero Francisco Real, la ofensa y el desasosiego se apoderan del narrador [31], los

cuales se resuelven confusamente con el asesinato del forastero de una puñalada en el pecho y la velada confesión del crimen por parte del narrador en la última línea [32]. Juárez casi no habla, no se explica, por lo que su juzgamiento queda en manos del narrador y de ese solo afrentoso evento [33]; queda sepulto como un traidor a los suyos - quienes lo admiraban hasta copiar su manera de escupir; a su mujer, la Lujanera, que en el instante de la vergüenza lo abandona por su ofensor; y de sí mismo [34]. Borges lo resucitará treintaicinco años después, pero antes seguirá profundizando en el tema mediante otras tramas y personajes. Snorri Sturluson no pasa de ser una mención circunstancial en “Las kennigar” de Historia de la eternidad (1936); sin embargo es quien abre el camino que lleva hasta el rehecho Rosendo Juárez y Droctulft. El Borges tratadista de las enigmáticas figuras poéticas islandesas lo presenta entre otras cosas “como presidente de una asamblea, como poeta, como doble traidor, como decapitado y como doble fantasma.” (49), y casi con desgano, en nota al pie, declara: “Dura palabra es *traidor*. Sturluson –quizá- era un mero fanático disponible, un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades. En el orden intelectual, se de dos ejemplos: el de Francisco Luis Bernárdez, el mío.” (49). De la plana y definitiva condición de traidor, Borges intenta rescatar un presunto desgarro interior que hace más bien de quien lo sufre una víctima de dos lealtades contrapuestas. Por honestidad o cinismo, Borges llega a identificarse con su casi héroe, al menos en el plano intelectual. Más curioso es todavía que Sturluson sea igual a él en lo intelectual, es decir un traidor intelectual [35], pues como Borges, “[q]uería satisfacer dos pasiones de distinto orden: la moderación y el culto de los mayores.” (49) A primera vista, “La forma de la espada” bien podría haberse incluido en la Historia universal de la infamia pues es la historia de

un joven irlandés de nombre Vincent Moon, que en el otoño de 1922, en plena guerra por la independencia del yugo inglés, se infiltra exitosamente en las filas rebeldes para delatar a sus líderes. Aunque al relato lo separan pocos años del anterior (fue escrito en 1942), en Ficciones (1944) tiene otro cariz y papel. Lo que inicialmente parecía ser una crónica más que se deleita barrocamemente en el detalle alevoso del infame de turno, se revela en realidad como una dolida confesión en busca del desprecio de su circunstancial interlocutor, otra vez Borges [36]. El hombre al que le cruzaba la cara “una cicatriz rencorosa” (Ficciones 112) se presenta ante Borges como uno de los muchos “que conspiraban por la independencia de Irlanda”, y que en medio del fuego, las balas y las ruinas que la batalla contra los Black and Tans -mercenarios ingleses contratados especialmente para ahogar la rebelión irlandesa- salva a un cobarde petrificado por el miedo a morir. Es un valiente soldado que generosamente arriesga su vida por la de un hombre cuya cobardía lo repugna [37]. El narrador es un héroe que va ser víctima de la delación de aquel ser tan fuera de este mundo que a sus ojos “daba la incómoda impresión de ser invertebrado.”(114). Que el narrador se desenmascare a sí mismo y se revele como el traidor de la historia, el verdadero Vincent Moon, es algo que Borges ensaya nuevamente con Fishbein en “El indigno,” el cual, como su antecesor, se “sabía cobarde” y se despreciaba a sí mismo (“El informe,” 21). Lo que Piglia hará luego con Borges y Joyce aludiéndolos veladamente, Borges lo había practicado ya con Joyce. “La forma de la espada”, el cuento que precede al “Tema del traidor y del héroe,” adelanta una lectura de dicho relato, que Piglia supo captar y capitalizar. Dice Vincent Moon sobre aquel año de 1922, de conspiración y de guerra: “Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las

torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas...”(114) (las cursivas son mías). Las torres circulares aludirían a la que habita Stephen Dedalus y su amigo Buck Mulligan en el episodio inaugural del Ulysses - comúnmente llamado Telémaco-, la torre Martello. Este fragmento prueba además que para Borges hablar de Irlanda es hablar de Joyce, así como hablar de éste es hablar de Parnell [38]. Citando A Portrait of the Artist as a Young Man, a decir de Daiches y Flower, no hay escritor irlandés que haya vivido el momento de la muerte de Parnell, que no sepa lo mucho que ello significó para Dublín y el país entero: “it haunted the imagination of every one of them.” (218). Y Glasheen, analizando toda la narrativa joyceana, sostiene que en ella el líder perdido de Irlanda no es un simple personaje dramático, aunque Parnell haya sido un hombre fascinante, como nadie, “instead, Joyce's Parnell is a power, no longer present, that pervades men's minds like Stendhal's Napoleon and Shakespeare's King Hamlet”(151) [39].

El Judas de Nils Runeberg (“Tres versiones de Judas”), Droctulft (“Historia del guerrero y de la cautiva”) y Rosendo Juárez (“Historia de Rosendo Juárez”) conforman, con el Kilpatrick (un Parnell encubierto) del “Tema del traidor y del héroe,” una estirpe imaginada por Borges para la reivindicación del traidor [40]. Runeberg es un heredero contemporáneo de heresiarcas o gnósticos que dedica su vida a rescatar a Judas del oprobio eterno. Cada intento suyo es más osado y monstruoso que el anterior. Droctulft no supera la traición por hundirse o inmolarse en ella como este Judas. A pesar de ser “un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado” (El Aleph 49), no es un traidor. Por atender a una

revelación histórica (las eternas letras romanas le hacen ver la pequeñez de sus dioses y la barbarie de las ciénagas de Alemania), está más allá del bien y del mal [41]. Droctulft es un iluminado, está más allá de la traición por haberse adelantado a la historia, o ser capaz de dar testimonio del futuro en el presente, como plantea Enrique Ossorio (Respiración 82); por poseer la mirada histórica que caracteriza a Maggi (183); por haber prestado oídos a las palabras precursoras de lo venidero, a decir de Tardewski sobre Kafka (201) [42].

La estirpe que se eslabona a lo largo de Respiración artificial sigue las huellas de Borges en el intrincado y sinuoso camino que convierte al traidor en héroe. Sus miembros empiezan siendo personajes postulantes a figurar en Historia universal de la infamia. Maggi parece ser el típico vividor e inescrupuloso capaz de casarse para obtener una fortuna, para luego robarla y abandonar a la mujer por una cabaretera al cabo de pocos meses (13). Luciano Ossorio es el típico caudillo y terrateniente capaz de todo por acrecentar su fortuna y poder: “Si sabré yo lo bárbaro que hay que ser en este país para llegar a algo,” confiesa el viejo a Maggi [43]. Cuando Enrique Ossorio le empieza a contar la historia de su abuelo a Maggi, “la historia del suicida, del traidor, del buscador de oro” (23), su interlocutor concluye que para la gente todos ellos -Maggi incluido- estaban locos (23). Tal como sucede en las narraciones de Borges, reinterpretar al traidor implica reinterpretar la historia, no sólo la historia personal del implicado, sino fundamentalmente la historia colectiva, la historia de Irlanda o de Argentina, que entonces deben ser rescritas. Maggi reflexiona sobre Enrique Ossorio en una carta a Renzi:



Se fue empeinando cada vez más en una obsesión suicida que encerraba, sin embargo, toda la verdad de su época. Se dice de él que fue un traidor: hay hombres a quienes la historia los destina a la traición y él fue uno de ellos. Pero lo supo siempre. . .lo supo desde el principio y hasta el final, como si hubiera comprendido que ese era su destino, su modo de luchar por el país. (26) [44]

El hombre que habiéndose ganado la confianza del presidente Juan Manuel Rosas trabajaba en su secretaría privada, complota con los enemigos de éste, huye después a Uruguay y luego a Brasil, guarda también la esperanza de su reivindicación futura. Según él, el traidor “[d]ebe fingir, permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin recompensadas.” (78)

Este Ossorio piensa que el traidor “ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive entre dos lealtades [45]; vive en el doble sentido, en el disfraz.”(78). Para llegar él mismo a la condición heroica, le fue necesario envilecerse “como ningún otro se ha envilecido en la historia de la patria para obtener la libertad” (69); la mayor degradación le es imprescindible para alcanzar la utopía (78) [46]. En la primera entrada de su diario fechado en julio de 1850, Ossorio explica que el traidor puede lograr la utopía porque se ha desligado de todo, vive fuera del tiempo, es “un extranjero” (70). ¿Y qué es la utopía? Narrar lo que imagina será el porvenir de la nación dentro de 100 años (70), lapso similar al del “Tema del traidor y del héroe.” Ni más ni menos que prever el futuro, “ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir,” empresa alucinada a la que se aboca al final de su vida, que lo impele a escribir y a suicidarse. Su idea es construir (imaginar) el futuro a partir de los recuerdos que han quedado del país (77), y por eso relee sus “papeles del pasado para escribir mi

romance del porvenir”(79), un ejercicio cotidiano de la nostalgia de algo que recién será en 1979, escrito en la forma de un “roman philosophique” (79), epistolar a la manera de L'Ann 2440 de L. Mercier, Las cartas persas de Montesquieu, o Cándido de Voltaire, porque este género es anacrónico y utópico en sí: envía un mensaje al futuro, a un lector futuro, anula el presente y hace del futuro el único lugar posible de diálogo (84). Por un procedimiento que debe resolver, el protagonista de 1837-8 recibe documentos escritos en Argentina en 1979, cartas del porvenir que no le están dirigidas (83). La fórmula pertenece a la literatura fantástica y Ossorio lo admite. El protagonista trabaja como si fuera “el historiador del porvenir” (91), no se explica por qué recibe esas cartas: “Todo estará dado de entrada; literatura fantástica. . . Algunas, aisladas, casi triviales, cartas que se cruzan entre sí argentinos futuros.” (92) Para él, éste es el tema, un historiador que trabaja con documentos del porvenir que son leídos 100 años después (82), es decir alguien capaz de leer las cartas del porvenir (92), como el Ryan de Borges. Para él, el modelo es su cofre lleno de documentos que pasa de mano en mano hasta Renzi. Sin embargo, el modelo es otra vez Borges. Hay una imaginación de Coleridge que Borges juzga perfecta: ““Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ¿entonces, qué?”” (“La flor,” 17). En The Time Machine, H.G. Wells varía este motivo proponiendo la previsión de hechos futuros; su protagonista viaja físicamente al porvenir y vuelve rendido, maltrecho, “con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita.” (18). Esta “[m]ás increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura” (18) para Borges. Piglia hace de Respiración artificial una flor futura prevista por Borges en el “Tema del traidor y del héroe,” al mismo tiempo que hace que dicha flor

sea posible generándola metaliterariamente al interior de la novela misma a la medida de los sueños de un Enrique Ossorio presa ya de la locura. Quedó dicho que éste previó que el resultado fuera que argentinos futuros intercambiaran cartas, lo cual describe a esta novela. Ossorio elucubra también: “¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene.” (95) Arocena es el protagonista a ciegas de un entramado de cartas que no lo llevan a ningún lado; aunque intuye que las cartas esconden un secreto, no es capaz de entender que a lo que se enfrenta es a la literatura:

El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que solo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprendible a partir del cual había que reconstruir el sentido. (96)

Al final de esta reflexión involuntaria sobre la naturaleza de la literatura en general y de Respiración artificial en particular, Arocena lee una última carta fechada en East River, Nueva York, dirigida por Enrique Ossorio a Marcelo Maggi. Se trata de una carta imposible, una flor futura salida de la imaginación de Ossorio, es decir de Piglia inspirado por Borges, a su vez inspirado por Coleridge y H.G. Wells. Es imposible en primer lugar porque como pasa con Popham y Parnell, el primero murió antes de que el segundo naciera: Ossorio muere hacia 1851, incluso antes de que naciera su hijo, el padre de Luciano, nacido hacia 1879(49-50); y Marcelo Maggi, por lo que dice Renzi tenía más o menos treinta años en 1941 (13), de lo que se deduce que habría nacido recién

alrededor de 1911. En segundo lugar es imposible porque todas sus referencias literarias son posteriores a la muerte del remitente: Mr. Sammler's Planet de Saul Bellow es de 1970, la editorial Random House se fundó en 1925, Donald Barthelme nació en 1931 y publicó Come back, Dr. Caligari en 1964, The Great Gatsby apareció en 1925, Grace Paley nació en 1922, pero no escribió An Accidental Man, como falsamente afirma la carta, cuya autora es Dame Iris Murdoch (y fue publicado en 1971). A esta ostentación del anacronismo y del imposible, se agrega la hipótesis de la carta: “La naturaleza imita al arte,” (97) piensa el remitente porque se da cuenta que todo lo que ha visto en la calle no son sino escenas de las novelas mencionadas, ya leídas por él. Su conclusión es clara: “he descubierto una incomprendible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad.” (99) La literatura, piensa Enrique Ossorio, supera a la realidad porque puede adelantarse a ella; esto es, puede predecirla al entregar esas cartas del porvenir --la flor de Coleridge-- que son capaces de advertir al lector futuro que sepa leerlas de los peligros que se avecinan porque siempre éstos se fraguan en el pasado, no nacen del vacío total, sino que responden a una lógica histórica que los enhebra secretamente. Como diría Borges en ese mismo ensayo, “en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos” (17) [47]. Esa es la razón por la cual descubrimos asombrados que es la realidad la que imita al arte y no al contrario, asombro que hermana a Enrique Ossorio y Marcelo Maggi con James Nolan --por ser artífices-- y a Luciano Ossorio y Emilio Renzi con Ryan--por ser intérpretes--: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...” (Ficciones 121), piensa éste. La literatura asoma en la novela como la

gran contestataria de la historia, la única capaz de erigir una nueva verdad histórica, y la novela como la única capaz de reunir nuevamente literatura y política, divorciadas desde Sarmiento, en opinión de Piglia [48].

Es finalmente la enseñanza sobre el poder humanitario y humanista de la literatura y el haberse atrevido a plasmarlo en sus escritos lo que convierte a Enrique Ossorio en un héroe, en un traidor redimido, y en el hombre que alegóricamente representa a todos los hombres amantes de la verdad. Maggi empieza y termina siendo un héroe para Renzi, a pesar de que aquel admite el robo a Esperancita y hasta se jacta de ello (17) —quizá sea entre otras cosas, precisamente porque lo hace. Luciano Ossorio quiere romper con la cadena familiar de filiación que se maneja bajo los principios de la herencia del dinero y la muerte (ésta hace posible a aquella) (56-59), que corre paralela a la historia argentina—es decir, que es su correlato perfecto—. Descifrar el mensaje secreto de la historia que es su delirante obsesión (46), implica para él refundar su familia sobre otras bases y otro origen [49], porque lo único que realmente importa de contar (léase, de historiar) es el principio y el fin. Enrique Ossorio es el origen, el nuevo origen:

‘entonces hay un origen no determinado. Un origen donde todo esto comienza. Y ese origen es un secreto, o mejor, el secreto que todos han tratado de ocultar. O por lo menos el secreto que han desplazado lejos del lugar debido para concentrar todo el enigma en un nombre, en la vida de un hombre que ha debido ser mantenida, en lo posible, oculta, como un crimen. Ese hombre, Enrique Ossorio, él, es un Héroe. El héroe. El único que se lo debe todo a sí mismo, el único que no ha heredado nada de nadie, el único del que todos somos deudores.’ (58)

Su abuelo para Luciano no es sólo el Héroe sino el chivo expiatorio perfecto de la historia argentina, gobernada por una estirpe de asesinos, cuyos descendientes directos - “hijos y nietos y biznietos de asesinos” (45), entonces- gobiernan en ese momento el país: “vinieron para quedarse,” advierte el viejo y es 1979, a tres años de iniciada la dictadura del general Rafael Videla [50]. Después de todo, ¿qué mejor que un traidor para distraer la mirada sobre los verdaderos culpables y sobre el verdadero origen del mal nacional cuyas manifestaciones se dan en ese presente sin solución de continuidad? ¿Qué mejor que una traición o un crimen para acallar las diferencias y unificar a todos contra un enemigo? Lo muestran la inmolación de Kilpatrick y la muerte en un duelo del padre de Luciano. Gracias a ésta, los dueños del país terminan uniéndose “para matar a quienes no se resignaban a reconocerles su condición de Señores y de Amos. Como por ejemplo. . . a los inmigrantes, a los gauchos y a los indios,” (52) según Luciano. Ese drama familiar conduce al que sería el verdadero origen de la muerte que no cesa (61) [51]: la llegada al poder del general Julio Argentino Roca, ejecutor principal del genocidio indígena al que eufemísticamente se le denomina la conquista del desierto. Esta limpieza étnica contra miles de mapuches de la Patagonia, la cual implicó su muerte y esclavización y para los vencedores la “incorporación” de dicho territorio a “la actividad de la nación” (tal como reza el monumento levantado en honor de Roca en Choele Choel), se realizó de abril a junio de 1879 [52]. De ahí la insistencia y repetición de la cifra de cien años en toda la novela, en la continuidad de la muerte a lo largo de un siglo, de modo que ese genocidio [53] se convierte en el pecado original de un proceso que desemboca en los muertos presentes, en los desaparecidos que nunca se mencionan como tales pero que desaparecen a la vista del lector, como el propio Maggi al final y el hijo de Juan Cruz Baigorria, a

quién Luciano escribe una carta de solidaridad [54]. Este no lo conoce, pero ha recibido una carta de él; Ossorio recibe cartas amenazadoras (45) porque sospecha que todos esos muertos lo han elegido a él como el receptor de sus mensajes. Ello lo convierte a él en la muerte; “soy su testigo, su memoria, soy mejor encarnación,” (49) declara a Renzi, agobiado por la presencia de esos muertos. El, que precisamente tiene cien años, pues nació hacia 1879 (49-50), el día en que todos los señores se unieron contra los otros, no deja de clamar a la Patria una Idea colectiva que la represente (46), y ve todo en sí mismo, en su cuerpo atrapado en una silla de ruedas “el signo de una brutal realización de la muerte” (47), se siente encarnar a la Patria: “Estoy parálítico, igual que este país, decía. Yo soy la Argentina, carajo, decía el viejo cuando deliraba con la morfina que le daban para aliviarle el dolor” (21), cuenta Maggi a Renzi. Más allá de la metáfora nacional, Luciano Ossorio alcanza a entender, en su búsqueda de esa Idea que no puede alcanzarse individualmente [55], que los lazos de sangre no son suficientes, por lo que él jamás ha de perder “la esperanza de poder pensar más allá de mí mismo y de mi origen.” (64) En esos instantes de comprensión, trata de explicarse “ese destello lejano que de pronto me parece ver en el recuerdo que tengo de unos ranchos que se cobijan, en mi infancia, bajo los sauces, cerca de la Laguna Negra: ahí era donde brillaban esas fogatas que suelo imaginar, como si las recordara, en mis noches de insomnio.” (64-5). Alude a los malones de indígenas que marcaban el comienzo del mundo de la barbarie, sobre cuyas masas el albatros, el héroe sobrevuela creyéndolas petrificadas, pero cuando por fin se adentra en tierra firme vislumbra su incesante movilidad. El héroe busca acercarse (61) a ellas, tal como en un deseo postrero Luciano quiere dar sus tierras mal habidas a los peones (21). Acercamiento o refundación desde el origen, sólo podrá ser realizado si se reinterpreta

totalmente la historia, empresa en la que confluyen todos miembros de la nueva estirpe de Piglia [56], como si fueran uno solo. Renzi siente que Maggi lo ha nombrado su heredero y a través de éste va reconstruyendo a Enrique Ossorio (27); Luciano se siente su propio abuelo, el presidente Rosas o el clown de Rosas, y “todos los nombres de la historia” (60), exactamente como Enrique se presenta a sus compatriotas en la primera entrada de su diario, donde afirma además que en sus escritos los contiene a todos (69). Revisar la historia oficial argentina desde sus orígenes ha traído el desenmascaramiento de la estirpe de asesinos que se las ha arreglado para mantenerse en el poder desde la colonia hasta el presente de 1979, el verdadero gran secreto de la historia nacional [57]; esta operación implica a su vez la reivindicación de la estirpe que constituye el reverso de esa historia: sus excrecencias, en otras palabras, su lado infame e indigno. El Tardewski cínico y sofista (211), el representante de “la desdicha polaca” (180), ha hecho del fracaso un modus vivendi y su antorcha intelectual (166) autodegradándose de discípulo de Wittgenstein en maestro de provincia. El Renzi escritor fracasado con su primera novela, a la que nadie ha leído; personificando la parodia austral de Stephen Dedalus, teoriza con brillantez sobre el curso de la literatura argentina pero a costa de desdeñar nada más y nada menos que la realidad y la historia. Para él, nada digno de interés ha ocurrido en los arrabales latinoamericanos desde la llegada de Cristóbal Colón (19); como sólo piensa en literatura (142), es la parodia extrema del intelectual arrogante que desprecia a la masa. Luciano Ossorio, el terrateniente y caudillo arrepentido in articulo mortis de sus culpas y atropellos contra esa masa anónima e informe que entrevé gracias a la respiración artificial que le provee la morfina. Maggi, el casado por conveniencia con una Ossorio, a quien abandona y roba su dinero, abandonándola enferma, el ladrón confeso y preso; el



que se entrega a una vida extravagante “como si se estuviera vengando de un agravio recibido” (14), también autodegradándose; el que huye, se esconde, y se compara con Pophan (sic), es decir con el Parnell caído en desgracia. Todos ellos se constituyen como dignos herederos del indigno por excelencia, Enrique Ossorio, para conformar con él la estirpe de los traidores, marginales y derrotados que deben ser reivindicados como los verdaderos héroes de la historia argentina por intentar desentrañar la verdad de esa historia [58]. En una de las cartas que Enrique Ossorio dirige a Juan Bautista Alberdi bosqueja la división taxativa entre los políticos vencedores y exitosos entonces en el poder y los otros, los mejores y más honestos y mas auténticos amantes de la patria— entre los que presumiblemente se auto incluye--, a los cuales no le será negada ninguna gloria, “pero tampoco ninguna desdicha” (71). Honestidad y amor a la patria son los valores que él reivindica para sí mismo en su carta final –la que escribe antes de suicidarse- también dirigida a Alberdi:

‘Quiero ser sepultado en la ciudad de Buenos Aires: éste es el mayor deseo que le pido haga cumplir. . . **No se desapasionen porque la pasión es el único vínculo que tenemos con la verdad.** . . [59] ¿Quién va a escribir esta historia? Sea cual sea la vergüenza que me alcance no quiero yo renunciar ni a mi desesperación, ni a mi decencia. Me gusta y siempre me ha gustado su antefirma y permítame que la imite: --Patria y Libertad-- . . Tuyo. Tu compadre, Enrique Ossorio, el que va a morir.’ (31)

La pregunta ha tocado a cada uno de ellos, quienes se han ido trasmitiendo manuscritos y cartas clandestinamente, una herencia que esta vez no es dinero o tierras sino una historia que apela a ser continuada y escrita; un deber, a fin de cuentas, para con una verdad

secreta [60], como la que vincula a Kilpatrick, Nolan y Ryan. El penúltimo depositario de la tarea, Maggi, lo es también de esa extraña condición moral que derrota a la degradación mediante la entrega total a una causa patriota, exactamente como hace Kilpatrick al entregar su vida para que la rebelión estalle. A punto de ser apresado y convertirse en un desaparecido más, Maggi planea el encuentro entre Tardewski y Renzi para salvar la continuidad de su Enrique Ossorio. Como en esa reunión final aquél expresa a éste, a Maggi “jamás lo ha abandonado el sentido de la Humanität en la acepción más pura de esta antigua palabra alemana,” la que usa Kant para distinguir al hombre moral, el que “sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad. Y él supo hasta el fin vivir de acuerdo con sus principios.” (Respiración artificial 211) Como hombre moral que es, Maggi está dispuesto a entregar su vida por un fin supremo, tal y como lo hicieron Enrique Ossorio y Kilpatrick. Como un héroe.

## Notas

[1] Anotemos por el momento que el nombre completo del escritor es Ricardo Emilio Piglia Renzi (El escritor 109).

[2] En el prólogo a una edición de los cuentos completos de Arlt de la que estuvo a cargo, Piglia recuerda en especial una fotografía de ese día; el ataúd de Arlt era tan grande que tuvo que ser retirado de su edificio por los aires, lo que para él es un símbolo de cuán por encima y desacomodado de toda la literatura argentina de su tiempo estaba el fallecido escritor (Cuentos completos 5).

[3] Entre los que cayeron en la trampa se cuentan algunos especialistas en la obra de Arlt, los catálogos de la Biblioteca del Congreso que a su vez indujeron a error a algunas universidades norteamericanas (ver McCracken 94-5).

[4] “Adentro encontré la explicación, el motivo que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. En medio del polvo y pegoteados en una sustancia gomosa. . .había tres billetes de un peso; varias muestras del tejido de las medias engomadas; un ejemplar de ‘Las tinieblas’ de Andreiev; [...] hojas manuscritas, numeradas del 41 al 75 y abrochadas con un alfiler: eran las páginas que faltaban en el cuaderno. Escrito con tinta, borroso, estaba el original (inconcluso) de ‘Luba’” (Nombre falso 145-6).

[5] El narrador consigna que entre los papeles de Arlt, hay una lista de libros que estaba leyendo, donde figura “Las tinieblas” (120); en una carta (también falsa), Kostia le objeta a Arlt que juntar una puta y un anarquista (que pretenden engañarse mutuamente con identidades falsas) suena demasiado “San Petersburgo” (122), y para molestar a Arlt fingía equivocarse al llamar al libro de Arlt “Los siete locos” como “Los siete ahorcados,” libro de Andreiev.

[6] “Piglia ha ‘barbarizado’ un texto europeo, permitiendo a la literatura argentina afirmarse con creces frente al modelo hegemónico. En realidad, como sostiene Piglia en otro foros, incluso los mismos escritores que ostensiblemente elevan los modelos culturales europeos sobre los modelos presuntamente bárbaros, practican técnicas literarias ‘no originales,’ como la cita (tanto exacta como inexacta), la traducción y la atribución incorrecta” (McCracken 101).

[7] “En el fondo, la locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de la ficción. Quiero decir: la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita” (Crítica 35).

[8] Onetti, en su “Semblanza de un genio rioplatense,” declara que Arlt “‘era, literariamente, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta’” (cit. por Fonet, El escritor 59).

[9] Sarmiento funda también otra, el divorcio entre la literatura y la política. Mi hipótesis es que Respiración artificial intenta disolver este desencuentro, pero sobre este segundo punto volveré más adelante.

[10] A diferencia de los italianos de la banda de Francisco Ferrari, quienes se sienten gauchos italianos, y se manejan de acuerdo con esa identidad, Fischbein siente que ser gaucho judío sería inviable; rompe con el esquema y halla su propia manera de ser a la vez que “comerciante y chacarero” (20), “un buen argentino” (23).

[11] “Y Borges ha escrito ficciones sobre, enumeró Renzi: 1. José Hernández (Tadeo Isidoro Cruz, “El fin” y otro más en El hacedor, que no me acuerdo). 2. Sarmiento (“Diálogo de muertos”). 3. Groussac (“Pierre Menard”). 4. Lugones (el texto que abre El hacedor). 5. Roberto Arlt, el cuento este que digo. Eso es para Borges lo único que vale, los únicos nombres que valen en la historia de la literatura argentina” (Respiración 137).

[12] “Porque hay novela hay estado. . . Estado y novela ¿nacieron juntos? En Macedonio, la teoría de la novela forma parte de la teoría del estado. . . son intercambiables.” (Crítica 205)

[13] “It is instructive for the modern nations to see the ancien regime, which has played a tragic part in their history, play a comic part as a German ghost.... The last stage of a world-historical formation is comedy.... Why should history proceed this way? So that mankind shall separate itself gladly from its past. We claim this joyful historical destiny for the political powers of Germany.” (La traducción es mía) (Early Writings 247).

[14] “Hegel remarks somewhere that all facts and personages of great importance in world history occur, as it were, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second as farce. Causidiere for Danton, Louis Blanc for Robespierre, the *Montagne* of 1848 to 1851 to the *Montagne* of 1793 to 1795, the Nephew for the Uncle. And the same caricature occurs in the circumstances attending the second edition of the eighteenth Brumaire!” (Selected Works 247).

[15] Marx toma “shadow” (sombra) de Hegel.

[16] “Cromwell and the English people had borrowed speech, passions and illusions from the Old Testament for their bourgeois revolution. . . Thus the awakening of the dead in those revolutions served the purpose of glorifying the new struggles, not of parodying the old; of magnifying the given task in imagination, not of fleeing from its solution in reality; of finding once more the spirit of revolution, not of making its ghost walk about again” (Selected Works 248-9).

[17] “Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julio César” (Ficciones 122).

[18] Por eso sostiene Morello que la actividad ordenadora del narrador “pasa por encima de la actividad original de producir textos, y cifra la creación verdadera en la capacidad de leer lo ya hecho, en reflexionar sobre lo conocido, en avalarlo críticamente” (150).

[19] Agamben formularía el problema en estos términos: Lo que caracteriza al gesto es que en él nada es tolerado o sostenido. El gesto, en otras palabras, abre la esfera de un *ethos* como la más propia a lo que es humano. Pero, ¿de qué manera una acción es tolerada y sostenida? ¿De qué manera una res se convierte en res gesta, que es preguntar de qué manera un simple hecho se vuelve un evento? (56,7). El proceso problematizado en la novela sería el opuesto, pues res (la historia) degenera en res gesta (parodia, farsa).

[20] Se puede consultar la versión original de este artículo, “The Shade of Parnell” (1912), en James Joyce. The Critical Writings. Ed. Ellsworth Mason y Richard Ellmann. Ithaca, New York: Cornell UP, 1989. 223-8.

[21] Dice Borges“ ‘Yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo secretas” (cit. por Agheana 166).

[22] “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico. . .” (120-1)

[23] La sociedad secreta de la Rosa-Cruz prefigurada por el teólogo, fue luego fundada por otros; una de las escuelas de Tlön “razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente.” (19); la importancia de las cartas manuscritas (25); los miembros resuelven que cada uno elija un discípulo para la continuación de la obra, cuyo plan se vuelve secreto (25); y, finalmente, Tlön es un planeta ordenado: “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (29)(las cursivas son mías).

[24] También él, entonces, un buen prospecto de traidor a Irlanda.

[25] Ver The Complete Poetical Works of John Greenleaf Whittier.Ed. H. E. S. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 1894. 186-87.

[26] Lo explica así el poeta: "This poem was the outcome of the surprise and grief and forecast of evil consequences which I felt on reading the seventh of March speech of Daniel Webster in support of the 'compromise,' and the Fugitive Slave Law. No partisan or personal enmity dictated it. On the contrary my admiration of the splendid personality and intellectual power of the great Senator was never stronger than when I laid down his speech, and, in one of the saddest moments of my life, penned my protest. I saw, as I wrote, with painful clearness its sure results, -- the Slave Power arrogant and defiant, strengthened and encouraged to carry out its scheme for the extension of its baleful system, or the dissolution of the Union, the guaranties of personal liberty in the free States broken down, and the whole country made the hunting-ground of slave-catchers” (The Complete Poetical Works 186).

[27] Al menos para la novela lo dejaba muy en claro la anécdota de la entrevista que tuvo Joyce con Arno Schmidt, contada por Tardewski a Renzi (ver 142-5).

[28] Balderston identifica ya a Joyce en esa primera alusión en la carta de Maggi (177).

[29] Es uno de los relatos de Historia universal de la infamia (1935).

[30] “Quizás haya una necesidad de lo falso que fue hallada en ese cuento. Además, el relato se prestaba a las vanidades nacionalistas, a la idea de que éramos muy valientes o de que lo habíamos sido; tal vez por eso gustó” sostiene su autor (Borges 56).

[31] “Me dio coraje de sentir que no éramos naides. . . Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche.” (295), le confiesa a su interlocutor, quien resulta ser Borges (298).

[32] “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo. . . y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.” (“Historia universal,” 298)

[33] “Sin embargo, una noche nos ilustro la verdadera condición de Rosendo.” (291), sentencia el narrador antes de empezar su relato.

[34] “Agarró el lado más oscuro, el de Maldonado; no lo volví a ver más.” (295), dice el narrador.

[35] “Borges, perhaps referring to his professed lack of allegiance to any school of esthetics, considers himself a traitor intellectually” (Agheana 359-60).

[36] “--¿Usted no me cree? --balbuceó--. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.” (Ficciones 118), le pide Moon a Borges, al final del cuento.

[37] “Entonces comprendí que su cobardía era irreparable. Le rogué torpemente que se cuidara y me despedí. Me abochornada ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon” (116).

[38] En Textos cautivos, por ejemplo, la biografía sintética dedicada a Joyce, empieza así: “Nació en Dublín el 2 de febrero de 1882. Su historia personal, como la de ciertas naciones, se pierde en mitologías. Una de sus leyendas dice que a los nueve años publicó un folleto elegíaco sobre el caudillo Charles Stewart Parnell: hombre supersticioso y valiente, cuya vuelta esperaron los irlandeses durante mucho tiempo. . .”(83).

[39] Parnell sigue todo un ciclo mítico: es héroe en A Portrait of the Artist as a Young Man, Dios en Dubliners, y finalmente humano en el Ulysses, según Glasheen (151-78).

[40] En una aguda refutación de la supuesta posmodernidad de Borges, Carlos J. Alonso sostiene que el “Tema...” pertenece al tipo de relatos borgesianos de estructura bipolar cuyas partes resultan intercambiables (443), a consecuencia de lo cual lo que queda incólume es el sistema racionalista por excelencia de índole estructuralista (449). El problema de esta interpretación radica en que la Historia está siempre presente en los juegos algebraicos de Borges; y el hacer de un traidor un héroe implicaría también para él, leer la historia de otra manera.

[41] “No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga, procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso

alguno de su sangre –Aldíger-- pudo engendrar a quienes engendraron al Alhigieri...” (El Aleph 51)

[42] Al igual que con Sturlusson, Borges siente algo suyo en la vida del longobardo: “Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío.” (El Aleph 52)

[43] No menos interesante es lo que antecede a esta confesión: “En el año de 1902 se había comprador medio partido de Bolívar a veinte pesos la hectárea en un remate judicial amañado por la gavilla de Ataliva Roca. De vez en cuando hablaba de eso y el remordimiento no lo dejaba dormir. Los milicos metieron a todos los gringos en un tren carguero, contaba, y los mandaron al infierno. . . ¿Qué se habrá hecho de toda esa pobre gente?, decía el Viejo, que en el fondo había empezado a pensar que el tiro en la columna se lo tenía merecido” (22).

[44] Reflexionando sobre el peso de la historia en las vidas particulares, Marx argumenta que los hombres hacen su propia historia, pero no la pueden hacer como les place, porque no la hacen bajo circunstancias que hayan podido elegir, sino “directly encountered, given and transmitted from the past. The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brain of the living.” Cuando piensan que pueden crear algo completamente nuevo, toman prestado del pasado usos y costumbres en un intento por conjurar ese mismo pasado (Selected Works 247).

[45] Recuérdese que “Sturluson –quizá -- era un mero fanático disponible, un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades.” (Historia de la eternidad 49)(las cursivas son mías); y que en la segunda versión de Judas, “[e]n el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico” (Ficciones 151).

[46] “Y que sólo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquellos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Sólo en la mente de los traidores y de los viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías.” (78), concluye.

[47] No es cosa distinta lo que se sostiene en un ejemplo de inteligibilidad perfecta y absoluta, a decir de Carlos J. Alonso, “La escritura del dios”: [en la Rueda altísima]“ “Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo”” (cit. por Alonso 439).

[48] Piglia confiesa su anhelo de reunir el policial y la novela política en un solo subgénero. Newman destaca que el autor proponga al lector el papel activo de unir las piezas y claves literarias en esta “novela política / policial y de asociación y juzgamiento de la historia y la política (217).

[49] De ahí que elija una vía colateral de parentesco y sucesión: Marcelo es su exyerno pero lo llama “hijo” (50); y a su vez éste elije a su sobrino Emilio (el hijo de su hermana) como sucesor e “hijo.”

[50] Morello anota que la pregunta inaugural “¿Hay una historia?” (Respiración 13) “invita a recordar los efectos de la represión política en la producción literaria y en la organización social del país” (149). Habría que agregar que la respuesta que Renzi se da a sí mismo apunta a 1976, año de inicio del Proceso: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta.” (Respiración 13). Nótese además que el golpe de estado se dio el 24 de marzo de 1976.

[51] “¿O acaso ha dejado alguna vez de fluir, desde el pasado, la proliferación incesante de la muerte?”, dijo el Senador” (61).

[52] Dice el informe de la comisión científica agregada al estado mayor de la expedición: “El año 1879 tendrá en los Anales de la República Argentina una importancia mucho más considerable que la que le han atribuido los contemporáneos [es el año 1881]. . . Ha visto realizarse un acontecimiento cuyas consecuencias sobre la historia nacional obligan más a la gratitud de las generaciones venideras. . . es la supresión de los indios ladrones que ocupaban el Sur de nuestro territorio y asolaban sus distritos fronterizos: es la campaña llevada a cabo con acierto y energía, que ha dado por resultado la ocupación de la línea del Río Negro y del Neuquén” (Comisión científica VII).

[53] De acuerdo con el mismo laudatorio informe, “[s]e trataba de conquistar un área de 15,000 leguas cuadradas, ocupadas cuando menos por unas 15,000 almas, pues pasa de 14,000 el número de muertos y prisioneros que ha reportado la campaña. Se trataba de conquistarlas en el sentido más lato de la expresión. . . Era necesario conquistar real y eficazmente esas 15,000 leguas, limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que la más asustadiza de las asustadizas cosas del mundo, el capital destinado a vivificar las empresas de ganadería y agricultura. . . no experimentase recelo en lanzarse sobre las huellas del ejército expedicionario y sellar la toma de posesión por el hombre civilizado de tan dilatadas comarcas.” (XI)

[54] Tulio Halperín, bastante crítico del postramiento intelectual que Luciano Ossorio representaría, interpreta a pesar de ello que en la novela el “horror del presente no pueda ya ser visto como la maduración de algo que se escondía en potencia en todo el curso de la historia argentina, sino como la culminación de un proceso degenerativo cuyo comienzo coincide simbólicamente” con el inicio de la vida de invalidez de Ossorio (168).

[55] Para Morello la recurrencia al sistema de citas de citas tiene el valor de recalcar la naturaleza colectiva de la creación verdadera y la transitividad de cultura e historia (150).



[56] “Hay que hacer la historia de las derrotas,” (16), propone Maggi a Renzi; y efectivamente trabaja con “esos materiales que son como el reverso de la historia” (30). Interpretando a Enrique Ossorio, Luciano declara a Renzi que “ 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. . .” (60)

[57] Halperín critica a la nueva historia oficial por su negativa “a ver en el reciente terror la revelación de un secreto exitosamente ocultado por siglos en las entrañas de la historia argentina” (168-9). Así como Luciano, Maggi acusa también a ese terror continuado: sus documentos deben conservarse “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) (las cursivas son mías).

[58] Analizando Historia de Mayta y Respiración artificial, Newman concluye que “[i]n contradistinction to metahistorians, post-boom novelists do not bear the burden of an essential skepticism with respect to the possibilities of narrating. Yet many are concerned as historians with the evaluation of historical events.” (210). En efecto, la novela de Piglia trata de responder a la autoimpuesta pregunta de ¿hay una historia? afirmativamente: la ficción sería capaz de contar esa historia dándole una vuelta total a la historia oficial.

[59] En negritas en el original, las únicas de la novela.

[60] En la interpretación de Masiello, la gran obsesión de Piglia por el problema de narrar la historia, se traducen en las interrogantes de cómo vincular lenguaje y vacío, de cómo hallar una estrategia ficcional que explique el centro perdido de conocimiento (148), lo que en términos históricos aquí se ha llamado el verdadero gran secreto.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. Means without End. Notes on Politics. Vincenzo Binetti, trad. Minneapolis: U de Minnesota P, 2000.
- Agheana, Ion T. Reasoned Thematic Dictionary of the Prose of Jorge Luis Borges. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1990.
- Alonso, Carlos J. "Borges y la teoría." MLN 120 (2005): 437-56.
- Arlt, Roberto. Cuentos completos. Ricardo Piglia y Omar Borré, Eds. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- Argentina. Comisión científica de la expedición al Río Negro, 1879. Informe oficial de la comisión científica agregada al estado mayor general de la expedición al Río Negro (Patagonia) realizada en los meses de abril, mayo y junio bajo las órdenes del general D. Julio A. Roca. Buenos Aires: Imprenta de Ostwald y Martinez, 1881-[82].
- Balderston, Daniel. "El significado latente en Respiración artificial." Piglia. Al cuidado de Jorge Fornet. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. 171-8.
- Borges, Jorge Luis. Historia de la eternidad. Buenos Aires, 1965 [1953].
- .-El Aleph. México, D.F.: Alianza Editorial Mexicana, 1984[1971].
- .-Ficciones. Bogotá: La Oveja Negra, 1984 [1956].
- .-El hacedor. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- .-"Historia universal de la infamia." Jorge Luis Borges. Prosa completa 4. Barcelona: Bruguera, 1985. 241-99.

- .-"El informe de Brodie." Jorge Luis Borges. Prosa completa 4. Barcelona: Bruguera, 1985. 9-81.
- .-Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar. Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- .- "La flor de Coleridge." Otras inquisiciones. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1986. 72-4.17-9.
- .- "Sobre Chesterton". Otras inquisiciones. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1986. 72-4.
- Colás, Santiago. Postmodernity in Latin America: the Argentine Paradigm. Durham: Duke UP, 1994.
- Daiches, David y John Flower. "The Dublin of Yeats and Joyce." Literary Landscapes of the British Isles. A Narrative Atlas. Por David Daiches y John Flower. Nueva York : Paddington P Ltd., 1979. 214-34.
- Fornet, Jorge. El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina. Buenos Aires: FCE, 2007.
- .-Ricardo Piglia. Al cuidado de Jorge Fornet. Bogotá: Casa de las Américas, 2000.
- Glasheen, Adaline. "Joyce and the Three Ages of Charles Stewart Parnell." A James Joyce Miscellany. Por Marvin Magalaner, Ed. Carbondale: Southern Illinois UP, 1959.151-78.
- Joyce, James. "La sombra de Parnell." Trad. Andrés Bosch. Escritos críticos. Madrid: Alianza Editorial, 1983 [1975]. 290-7.
- .- "The Shade of Parnell." The Critical Writings. Elllsworth Mason y Richard Ellmann, eds. Ithaca, New York: Cornell UP, 1989. 223-8.

- Halperín, Donghi, Tulio. "El presente transforma el pasado." Piglia. Al cuidado de Jorge Fonet. Por Jorge Fonet. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. 163-9.
- McCracken, Ellen. "El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt." Piglia. Al cuidado de Jorge Fonet. Por Jorge Fonet. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. 93-117.
- Marx, Karl. "A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction." Early Writings. Introd. De Lucio Coletti. Londres: Penguin Books & New Left Review, 1975. 243-57.
- Marx, Karl and Frederick Engels. "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte." Selected Works in Two Volumes. Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1955. 243-344.
- Masiello, Francine. "Traducir la historia." Ricardo Piglia: una poética sin límites. Por Adriana Rodríguez Pérsico, Comp. Pittsburg, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 147-61.
- Morello-Frosh, Marta. "Significación e historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia." Piglia. Al cuidado de Jorge Fonet. Por Jorge Fonet. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. 149-65.
- Newman, Kathleen. "Historical Knowledge in the Post-Boom Novel." The Historical Novel in Latin America. Por Daniel Balderston, ed. Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1986. 209-19.
- Piglia, Ricardo. Respiración artificial. Buenos Aires: Seix Barral, 1997 [1980].
- .- Nombre falso. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- .- Crítica y ficción. Buenos Aires: Seix Barral, 2000 [1986].

Vázquez, María Esther. Borges, sus días y su tiempo. Buenos Aires: Javier Vergara,  
1999[1984].

Whittier, John Greenleaf. The Complete Poetical Works of John Greenleaf Whittier. H.  
E. S., ed. Boston: Houghton Mifflin, 1894.