

# Condiciones para una nueva ficción fundacional argentina, en *Respiración Artificial*

## Conditions for a new Argentina foundational fiction, in "Artificial Respiration"

**Seungjoo Lee**

Universidad Nacional de Seúl  
(Corea del Sur)  
kaguya13@snu.ac.kr

**Recibido:** 01/09/2016

**Revisado:** 01/09/2016

**Aprobado:** 24/10/2016

### RESUMEN

Este trabajo analiza los rasgos fundacionales de *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, en diálogo con el análisis de Rita de Grandis, cuya argumentación se basa en el concepto de "ficción fundacional" de Doris Sommer. El objetivo de este estudio es profundizar en la propuesta de Rita de Grandis, para llegar a la conclusión de que, a través de sus estrategias narrativas, la novela de Piglia intenta funcionar como una versión del *Facundo* del siglo XX, a partir de la cual se puedan fomentar los nuevos discursos en el mundo literario y político de la República Argentina. Para ello, se analiza el mapa literario de Argentina diseñado por Emilio Renzi y representado por grandes autores como Sarmiento, Borges y Arlt. Con la revisión de una escena en la segunda parte de la novela, se aclara la influencia de otro escritor argentino, Rodolfo Walsh, que pone de manifiesto su compromiso ético como escritor argentino.

**Palabras clave:** Piglia, Borges, Arlt, Walsh, *Facundo*. Guerra Sucia.

### ABSTRACT

This paper analyzes the foundational features of *Respiración artificial* (1980) by Ricardo Piglia, in dialogue with an analysis of Rita de Grandis, whose argument is based on the concept of "foundational fiction" from Doris Sommer. This study aims at deepening the argument of Rita de Grandis in order to reach a conclusion that through its narrative strategies this novel tries to function as a twentieth century version of *Facundo*, from which new discourses can be created in the literary and political area of Argentina. To

achieve this goal, an analysis is conducted on the literary map of Argentina in the novel, which is designed by Emilio Renzi and represented by great authors such as Sarmiento, Borges and Arlt. On reviewing a scene from the second part of the novel, it comes clear that another Argentine writer, Rodolfo Walsh, has influenced on the narrative of the novel, which indicates Piglia's ethical involvement in his times as an Argentine writer.

**Keywords:** Piglia, Borges, Arlt, Walsh, *Facundo*, Dirty War.

## Introducción

*Respiración artificial* (1980), la primera novela de Ricardo Piglia, es considerada como una de las novelas históricas y políticas más importantes, por la representación alegórica que hace de la dictadura militar argentina (1976-1983). Los personajes principales de la novela, que representan las fases críticas de la historia argentina, indagan el origen ideológico de la catástrofe de su presente, la llamada Guerra Sucia argentina, en lugar de exhibir de manera directa los terrores de la época autoritaria. La novela requiere un alto nivel de comprensión de la historia política y literaria de Argentina por parte de los lectores, debido al carácter sincrético de la obra, no solo en su contenido sino en su forma. Al principio, esta particularidad se interpretó como una estrategia para eludir la censura del régimen dictatorial. Las diversas lecturas críticas, sin embargo, han concluido que su complejidad se debe al cuestionamiento de los discursos hegemónicos que vienen constituyendo a la Argentina como una nación (Avelar, 1995; De Grandis, 2004).

Este trabajo tiene como primer objetivo revisar el mapa literario de la República Argentina diseñado por Emilio Renzi, protagonista de la novela y *alter ego* del autor. Las conversaciones en la segunda parte de la novela sirven de retrato de los personajes a quienes toca vivir la parte oscura de la historia moderna de Argentina. Entre los temas de conversación, resalta el de Borges y Arlt. Aunque parezca una charla pedante entre literatos diletantes, representa la voz que clama de los jóvenes escritores de esa época y sus inclinaciones ideológicas. A continuación, se analiza una escena de la segunda parte de la obra, que ha sido menos atendida por la crítica, recalando su importancia como muestra de la experimentación literaria del autor. En esta escena también aparece implícitamente el papel ético como escritor, que Renzi se encuentra obligado a seguir: el compromiso de Rodolfo Walsh. A través del análisis, se pretende mostrar que la novela intenta

proponer las condiciones para una nueva ficción fundacional de su época, que influya en la producción de nuevos discursos en el mundo literario y político del país, como sucedió con *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.

### **Rasgo fundacional de *Respiración artificial***

Al referirse al rasgo fundacional de *Respiración artificial*, Rita de Grandis introduce en su argumento el concepto de ficciones fundacionales de Doris Sommer, derivado del análisis sobre la relación entre las novelas románticas y el fortalecimiento de los países modernos en América Latina (De Grandis, 2004, pp. 284-285). Cuando analiza la primera parte de *Amalia* de José Mármol —uno de los ejemplos argentinos de los “romances fundacionales” mencionados por Doris Sommer—, relacionándola con *Respiración artificial*, Rita de Grandis pone énfasis en la implicación política de las dos novelas. En ambos casos, el problema del Estado, representado en forma de historia romántica y familiar del tipo ‘*bildungsroman*’, se convierte en el tema principal de las obras. Los protagonistas jóvenes, que han crecido protegidos en el mundo familiar, enfrentan la cruel realidad de su país y experimentan un cambio vital de sensibilidad en su alrededor.

Sin embargo, *Respiración artificial* se diferencia de las obras escritas por los hombres de Estado en cuanto a la perspectiva hacia la relación sentimental. Al igual que en la mayoría de las novelas de la generación del Boom, en la novela fracasa el amor romántico de los personajes, el cual funciona en las obras del siglo XIX como “the pretty lies of national romance” (Sommer, 1991, p. 29). Uno de los rasgos fundacionales de *Respiración artificial* consiste en este carácter revelador y en su tono paródico hacia las novelas románticas del siglo XIX, que derivan del conocimiento del autor acerca de la realidad socioeconómica. Aunque parezca negativo a primera vista, el fracaso del amor romántico no rompe más bien que refuerza la solidaridad entre los personajes varones que asumen el papel de lectores de las historias de su país.

Los comentarios de los personajes principales —Enrique Ossorio, don Luciano, Marcelo Maggi, Tardewski y Renzi— ofrecen un epítome de la sociedad argentina, donde, además, sobresalen personajes que están deformados psíquico y físicamente —mujeres, inmigrantes,

etcétera—, debido al sistema, que el Estado adoptó del mundo europeo y que desarrolló de manera represiva. Ellos están conscientes de lo difícil de su misión, la transmisión de las voces no inscritas en la historia oficial, y cada uno se esfuerza por inventar su propia manera de reflexionar y hablar sobre los problemas de su país; sin embargo, comparten bagajes culturales que les permiten discutir, por ejemplo, acerca de la literatura. Este vínculo hecho de palabras los une como argentinos, sin importar que lo quieran o no, atravesando las diferencias generacionales.

### **“Los dos ojos de *Contorno*” y *Respiración artificial***

Como crítico y escritor que reconoce la importancia de la literatura nacional, Piglia viene registrando su particular modo de leer la literatura argentina en el campo intelectual y profundizando en la interpretación de Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Rodolfo Walsh (Fornet, 2000, p. 10; Piglia & Díaz-Quiñones, 1998, p. X). En conversación con Juan José Saer, Piglia afirma:

“Uno también podría pensar la relación con la literatura nacional como un modo de leer. En este sentido, tal vez la literatura nacional funcione como una suerte de filtro, de espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee. La tensión entre literatura nacional y literatura extranjera plantea de entrada la tensión frente a la lengua.” (Piglia & Saer, 2010, p. 25)

La segunda parte de *Respiración artificial* se destaca por la intención de la crítica literaria, entre otros, sobre Borges y Arlt. Emilio Renzi le comenta a Marconi, su doble literario de Entre Ríos,<sup>1</sup> que Borges es un verdadero escritor argentino del siglo XIX y que con la muerte de Roberto Arlt la literatura argentina del siglo XX ha muerto también. Además, insiste en que Borges rindió homenaje a Arlt en su texto. Según Rita de Grandis, la hipótesis de Renzi es una respuesta irónica y dialéctica a la de *Contorno*, revista argentina de los años cincuenta y sesenta que se dedicaba al “*imperativo*

<sup>1</sup> Marconi tiene la misma edad que Renzi y se considera a sí mismo como borgeano por escribir “*sonetos en lengua gauchesca*”, con intención de integrar “*el lenguaje de Hilario Ascasubi y la forma soneto tal como fue fijada por Stéphane Mallarmé*” (p. 143).

*ideológico del compromiso sartreano del escritor*" (De Grandis, 2004, p. 277), de ahí que condenaran a Borges y elogiaran a Arlt. De Grandis (2004, pp. 276-277) concluye que la novela "*logró una nueva interpretación como síntesis superadora de esos antiguos conflictos ideológicos y estéticos*". A pesar de que esta apreciación resulta de simplificar una gran variedad de escritores, difíciles de ser clasificados, ofrece un criterio para conocer los problemas que afrontaban los jóvenes escritores argentinos de la época y para comprender la meta estética, ética y política que aspiraba a alcanzar *Respiración artificial*.

Un año después de la publicación de *Respiración artificial*, en *Punto de Vista*, aparece un artículo sobre *Contorno*, escrito por Beatriz Sarlo. Allí se pueden encontrar varias citas que se repiten en *Respiración artificial*, lo cual indica que el escritor compartía problemáticas que se habían planteado los intelectuales comprometidos de la revista. Según el artículo de Sarlo (1981), los de *Contorno* revaluaron los textos nacionales desde un enfoque histórico, apreciaron lenguajes derivados del voceo, la ciudad, el tango y, en consecuencia, reconocieron el valor de Roberto Arlt, de quien "*se había dicho que escribía mal*" (Sarlo, 1981, p. 7). Los artículos del número 2 de la revista, dedicado a Arlt, rechazaban "*las normas de la 'literatura prolija'*" (Sarlo, 1981, p. 6), para representar la realidad social que no encajaba en las letras cultas. *Contorno*, sin embargo, se equivocó en la lectura de Borges y de Onetti, y cometió un error al considerar a Mujica Láinez como escritor comparable a Borges, tachándolo de erudito que carecía de calor humano (Sarlo, 1981, p. 7). Por ejemplo, Adolfo Prieto, uno de los críticos de *Contorno*, pensó que las sagas islandesas y la literatura, las historias fantásticas y policíacas, y las ironías y juegos que inspiraban a Borges probaban "*su pecado*" (Carassai, 2010, p. 227). Es interesante considerar *Respiración artificial* desde la perspectiva de *Contorno*, especialmente, con los conceptos claves antes mencionados.

La primera novela de Renzi, *La prolijidad de lo real*, "*sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti*", por la adaptación de "*los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges*".<sup>2</sup> La novela, que tiene una larga primera frase, casi no se vendió. Su autor se autoevalúa con ironía: "*Para evitar el costumbrismo y el estilo oral que hacían estragos en las letras nacionales yo (como*

<sup>2</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980, p. 16). Citamos por esta edición.

quien dice) me había ido a la mierda” (p. 16). Su fracaso se vincula a errores advertidos por *Contorno* y se refiere al triunfo de su inclinación poética. Maggi, educador principal de la primera parte de *Respiración artificial*, recalca a su sobrino la importancia de “la mirada histórica” (p. 18, las cursivas son del texto.). Esto también muestra que hasta cierto punto el protagonista, joven escritor argentino, simpatiza con la ética literaria de *Contorno*. En la segunda parte, sin embargo, Renzi toma distancia de la revista con respecto a la estética. Al escuchar que Marconi menciona a Mujica Lainez —omitiendo la tilde del apellido ‘Láinez’ a propósito—,<sup>3</sup> Renzi lo acusa de ser “una cruz” que escribe *best sellers* “refinados” (p. 141).

A diferencia de la crítica que le aplica *Contorno*, Emilio Renzi elogia a Borges por su contribución a la literatura nacional. Según el protagonista, Borges exageró y se burló del bilingüismo y de la erudición derivados de la tradición pro-europea y lo hizo con tal excelencia que ninguno de los escritores posteriores se atrevió a intentar algo similar. A la vez, agrega que si tenemos en cuenta la oralidad de su obra y el uso de sus contemporáneos como materia literaria, podríamos considerarlo como uno de los escritores más comprometidos con la literatura argentina. En suma, “Borges escribe en términos de ficción sus homenajes y sus lecturas de la literatura argentina” (p. 140). Desde esta perspectiva, Borges debe ser criticado, no por lo que cuenta en público, sino por lo que escribe en su ficción, especialmente en un país como Argentina.<sup>4</sup>

Después de denominar a Borges como un verdadero escritor nacional del siglo XIX, Emilio Renzi vuelve a la posición de *Contorno* y aplaude a Arlt como el único escritor moderno del siglo XX, añadiendo pruebas filológicas en las que consta el reconocimiento hacia Arlt por parte de Borges. Toda esa argumentación en favor de los dos autores se puede aplicar a la misma estrategia narrativa que adopta *Respiración artificial*. En el texto, predomina la influencia de la novela negra y

---

<sup>3</sup> Equivocarse al nombrar a otros y mostrar lo difícil de presentarse con una denominación es un *leitmotiv* de *Respiración artificial*, lo cual se puede considerar como un intento para hacer verosímil la conversación y para cuestionar la creencia en una identidad fija a lo largo del texto entero. Renzi también pronuncia mal el nombre de Tardewski y de Marconi: Tardowski (p. 107) y Morriconi (p. 134), respectivamente. Además, muchos personajes como don Luciano y el conde Tokray experimentan dificultad en explicarse a sí mismos.

<sup>4</sup> Esta condición para leer a Borges también puede aplicarse al propio Piglia y a otros escritores contemporáneos. Recuérdese que el tiempo de la segunda parte de *Respiración artificial* coincide con el año 1977, en que Rodolfo Walsh desapareció justo después de publicar *La carta abierta de un escritor a la Junta militar*.

policíaca de la literatura inglesa, y abundan expresiones irónicas y paródicas por medio de las cuales Prieto censura a Borges. Sin embargo, Renzi opina que estos elementos frívolos, el anacronismo — deliberado o no— y las atribuciones erróneas, mencionados como otras técnicas propias de Borges, reflejan el origen inmigrante del país en el que nace, vive y ha de renovarse la literatura argentina para salir del estado de asfixia del momento presente. Al principio de la novela dice el tío de Renzi, quien representa el eje ético de la novela: “¿Así que me dedico al contrabando? ¿Por qué no? Al fin y al cabo este país le debe la independencia al contrabando.” (p. 23). De ahí que para un escritor argentino desechar lo extranjerizante en favor de lo aborigen sea un esfuerzo vano.

### “Nosotros y ellos” en el tiempo

Beatriz Sarlo dedica cuatro páginas a la entrevista a David Viñas, uno de los editores principales de la revista *Contorno*, en el mismo volumen de *Punto de vista* donde aparece el artículo “*Los dos ojos de Contorno*”. Su título empieza con las palabras “Nosotros y ellos”, cuya dicotomía caracteriza el estilo retórico de dos de los educadores del protagonista en la primera parte de *Respiración artificial*: Marcelo Maggi y don Luciano. A través de ello, la novela exige un cuestionamiento del criterio que los divide. Es interesante que Renzi, quien asume el papel de heredero de ambos, no siga a ciegas a sus antecesores ni muestre gran propensión a la política. Sin embargo, no es un joven apolítico que ignore la historia de su país, sino que tiene su propio modo de juzgar la sociedad contemporánea mediante la crítica literaria.

Renzi, joven escritor que había publicado su primer libro un año antes, identifica dos antagonismos en la literatura argentina: una entre Sarmiento y Borges; otra entre Lugones y Arlt. Sarmiento y Lugones representan la voz del Estado que utiliza la literatura para distinguir a los civilizados de los bárbaros. Estos últimos debían ser educados por órdenes modernizadoras. Sarmiento, como político patriota de la Generación del 37, trató de fomentar la inmigración europea durante su mandato (1868-1874), con el deseo de hacer prosperar a su país. Para Renzi, *Facundo*, escrito por un joven Sarmiento en exilio y leído 130 años después, es el origen literario del europeísmo que Argentina sigue sufriendo, porque la primera frase del libro, escrita en francés,

niega la ciudadanía a los ‘bárbaros’ que no pueden leerla. A Leopoldo Lugones, el Estado le confiere el papel de poeta nacional para que proteja “la pureza del lenguaje” (p. 136) ante la inmigración masiva que intimida la identidad nacional unívoca.<sup>5</sup> Si consideramos la retórica maniquea del ‘nosotros’ y ‘ellos’ que abunda en *Respiración artificial*, resulta clara la dicotomía que Renzi intenta construir: en el caso de Sarmiento, el ‘nosotros’ son los partidarios del positivismo que quieren modernizar y fortalecer la nueva república y el ‘ellos’, los que obstaculizan su progreso; mientras que el ‘nosotros’ de Lugones indica a la clase dominante del momento y el ‘ellos’, al grupo inmigrante que contamina la identidad criolla del país.

Según Renzi, las ficciones de Borges y Arlt retan las anteriores categorizaciones. El primero, que habla varios idiomas con fluidez y maneja un gran bagaje intelectual mejor que nadie, ironiza con su escritura erudita a los falsos intelectuales pro-europeos y, al mismo tiempo, muestra respeto al lenguaje oral de la calle. Por otro lado, Arlt, que creció como la segunda generación de inmigrantes en el ámbito bullicioso de la capital, hace lo que Borges no puede: trabajar con “*lo que realmente es una lengua nacional*” (p. 136), que es “un conglomerado” y se opone al uso del lenguaje que las clases dominantes imponen a través de la educación pública (p. 137). A pesar de que cada uno de ellos aprovecha distintos estilos y técnicas literarias, y parecen situados en dos extremos de la misma época, sus obras derivan de una mentalidad desobediente. Con este contraste de los escritores que sirven a la clase dominante y otros que transgreden tabúes, Renzi pregunta a los lectores quiénes serían el ‘nosotros’ y el ‘ellos’ impuestos por la fuerza estatal del momento y alude a su papel como joven escritor argentino: escribir en la misma posición literaria de Borges y de Arlt.

La clasificación anteriormente expuesta muestra el uso particular de la literatura nacional por parte de Renzi. Por un lado, su interpretación se basa fielmente en las palabras de los textos originales y, por otro, aparece como una analogía literaria del problema actual del país. En realidad,

---

<sup>5</sup> Las siguientes cifras sobre la inmigración son significativas: “*Between 1857 and 1930 Argentina [...] about 60 percent of the total population increase could be attributed to immigration, [...] the national population swelled from 1.7 million in 1869 to 7.9 million in 1914, about 30 percent of which was foreign-born*” (Skidmore, Smith & Green, 2014, p. 240).

la lectura del protagonista es parcial y exagerada pero, a la vez, iluminadora. Por ejemplo, Renzi menosprecia a Lugones, diciendo:

“Un tipo realmente ridículo este Lugones, para decir la verdad. [...] Escribía de tal modo que ahora uno lo lee y se da cuenta de que es uno de los más grandes escritores cómicos de la literatura argentina. Comicidad involuntaria, dirá usted [...]. ¿Usted leyó *La guerra gaucha*? Uno la lee y encuentra allí un talento cómico tan refinado, tan *natural* [...]. Un cómico de la lengua, eso era Lugones [...]. Un humorista con el genio de Mark Twain.” (p. 120, cursivas del texto.)

Leopoldo Lugones es conocido por su trayectoria intelectual incoherente y contradictoria. Bajo la influencia modernista, empieza “*con posturas libertarias, adopta poses paternalistas, cultiva acentos esotéricos y coquetea, en su etapa final, con el fascismo. Revolucionario, anarco, socialista, sublevado*” (Rodríguez Pérsico, 2006, p. 43). Renzi cree que la biografía de un escritor es “*la historia de las transformaciones de su estilo*” (p. 35) y, por eso, no lo acusa por su cambiante postura política, sino por su escritura, donde deben estar grabados sus zigzagueantes pasos ideológicos. Lugones, como poeta nacional, aspira a hacer hincapié en la época de la Independencia y escribe *La guerra gaucha*, que Renzi pone como ejemplo, con intención de dar una lección nacionalista. Según Rodríguez Pérsico (2006, p. 44), esa epopeya nacionalista tiene “*un desarrollo paralelo al género fantástico, que incorpora tanto la explicación positivista como las heterodoxias del ocultismo*”, un paquete de discursos incompatibles. Para colmo, en el libro se distorsionan hechos históricos y aparecen personajes improbables como “los indios patriotas”, “la bruja patriota” y “el sacristán indio” (Rodríguez Pérsico, 2006, p. 44), por nombrar algunos. Parece natural que Renzi considere a Lugones escritor cómico al leerlo más de medio siglo después, aunque el propio Lugones no lo hubiera admitido.

La acusación de Renzi hacia el bilingüismo de *Facundo* se caracteriza por su parcialidad. Según el protagonista, el libro empieza con una cita en francés, lo cual constituye la raíz del mal social argentino: el incurable europeísmo de los intelectuales. Sin embargo, si se revisa el texto

entero en cuestión se puede ver que esto no es del todo así: en *Facundo* se destaca el uso del lenguaje autóctono de la región. Pese a que está dirigido principalmente a lectores extranjeros, *Facundo* conserva muchas expresiones y palabras propias de Argentina. No solo la frase que se enseña en la educación pública, “*On ne tue point les idées*”, sino también la mayoría de los epígrafes de cada capítulo son de otros escritores o pensadores extranjeros. Excepto las de Shakespeare, casi todas las frases citadas son de contemporáneos de Sarmiento y muchas veces no están escritas en su idioma original. Algunas citas de Shakespeare están en español o en francés y un poema francés está traducido al español. Puede que estas citas hayan derivado del afán de identificarse con la cultura extranjera; pero también es justo decir que la incongruencia podría deberse a que pertenecen a una lista de libros que Sarmiento ha conseguido recordar o leer durante el exilio, como joven intelectual y patriota del siglo XIX.

Renzi, seguramente enterado de todo ello, desarrolla su hipótesis: la técnica literaria de Borges se debe a “*esa erudición ostentosa y fraudulenta*” (p. 131) de Sarmiento y sus seguidores, y los textos “*son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges*” (p. 131). Con esta suposición, Renzi delata el origen subordinado e impuro de la literatura argentina e identifica las condiciones socioculturales contra las que siguen combatiendo los intelectuales argentinos. Lo importante consiste en averiguar con qué motivo el Estado enfatiza solo la primera frase de *Facundo* ante al pueblo, así como la pureza del lenguaje de Lugones. La conversación sobre la literatura en la segunda parte de *Respiración artificial* es un manifiesto del autor de que va a participar en la búsqueda de ‘lo argentino’, negando lo del ‘ellos’, que seguía el Gobierno de facto. Para conseguirlo, el escritor del país debe apropiarse de cualquier técnica narrativa asequible, siempre que sirva para luchar contra ‘ellos’.<sup>6</sup> En el caso de Renzi, la práctica empieza por cuestionar la lectura dominante de su época sobre los autores conocidos de Argentina.

---

<sup>6</sup> Idelber Avelar dice: “*El lenguaje que quiera narrar la historia argentina tendrá que entrar en la pesadilla, ensuciarse con la infinitud de complots paranoides encarnados en el mismo Estado, mimetizarlos, parodiarlos.*” (1995, p. 421), cursivas del texto.

Mientras critica a Sarmiento por su bilingüismo, Renzi incluye en su texto una línea de *Four Quartets* de T. S. Eliot, transcrita por su desaparecido tío, sin traducirla: “*We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience.*” A diferencia de la de *Facundo*, es una cita correcta, lo cual implica un avance material de su generación, y al igual que el joven Sarmiento, el escritor de la novela desea ser leído por quien entienda su contexto. Si un lector argentino consciente de los problemas de su país lee *Respiración artificial*, es posible que la critique por el uso del inglés, idioma extranjero de una cultura dominante entre la generación de Piglia, y, por lo tanto, renueve estrategias narrativas para escribir su propio libro. En el momento en que el texto, se convierta en materia de reflexión sobre el problema nacional, como símbolo de resistencia de un joven capaz de identificar el mal inexorable del tiempo que ha vivido, será cuando la novela cumpla su misión como ficción fundacional.

#### Otro precursor desaparecido: Rodolfo Walsh

Tras enumerar una lista de escritores en las conversaciones entre Marconi, Renzi y Tardewski, la novela alude a la influencia de otro autor argentino aunque no lo menciona: Rodolfo Walsh (1927-1977), símbolo del escritor que trata de reivindicar la voz de las víctimas del despotismo de Estado. Fue un periodista y escritor argentino que vivió en plena dictadura de su país. La analogía entre el fusilamiento de un grupo de civiles descrito en *Operación Masacre* (1957), su primer libro de no ficción en el que denunció el Gobierno de facto, y su muerte veinte años después, causada por otro régimen dictatorial, lo hizo convertirse en un escritor profético que había anticipado su propio destino. Esto lo llevó a ser una figura de mayor importancia en la lista de los intelectuales argentinos comprometidos, como afirma Piglia (2001b).

Después de la conversación sobre la literatura argentina, que revela la comprensión de la historia argentina y la postura ideológica de Renzi, Marconi recita un soneto que había soñado y sale del bar. Poco después, Renzi y Tardewski se dirigen al hotel donde se aloja Maggi. En el camino, conversan sobre James Joyce y Renzi dice:

“Le importa un carajo el mundo [a Joyce] [...]. Y en el fondo tenía razón. [...] ¿Realista? Sin duda. Pero ¿qué es realismo?, dijo. Una representación interpretada de la realidad, eso es el realismo, dijo Renzi. En el fondo, dijo después, Joyce se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Los hechos qué?, le digo. Los hechos reales, me dice Renzi. Ah, le digo, había entendido los hechos morales.” (pp. 147-148)

La conversación muestra la razón por la que Maggi ha elegido a su sobrino Renzi como heredero de su trabajo y el porqué le presenta a Tardewski. Aunque parezca aficionado únicamente a la literatura, Renzi no ignora lo que sucede en su país; al contrario, sabe que el mundo no se cambia con facilidad y que es difícil representar los hechos reales. De ahí, su interés por Joyce y su comentario simplificador con un tono cínico acerca de la historia argentina: *“Nacimientos, necrológicas y desfiles militares: eso es todo. La historia argentina es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt”* (p. 20), escribe Renzi a Maggi. Renzi sabe leer, lo cual Tardewski considera capacidad imprescindible para entender los hechos terribles que están pasando. Según él, para leer *“hay que saber asociar”* (p. 206). En la actualidad, sin embargo, se requiere también otro tipo de facultad. El problema central es el desaparecido Maggi, símbolo de *“hombre moral”* y *“de principios”* (p. 217). Tardewski dice: *“Especie también rara estos tiempos. ¿Qué tenemos sino los principios para sostenernos en medio de toda esta mierda?”* (p. 115). A continuación, Tardewski le pide a Renzi que opte por Kafka, no por Joyce. Según Tardewski, Kafka, a diferencia de Joyce que se retiró del mundo para huir de esa pesadilla que es la historia, siguió despierto para *“entrar en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella”* (p. 215). No es suficiente con saber leer; hace falta ‘escuchar’ a los que quedan mudos, y escribir.

Renzi, al que Tardewski llama “Kafka”,<sup>7</sup> no recurre a la técnica kafkiana para transmitir al lector el terror presente, que es el “*murmullo enfermizo de la historia*” (p. 210). De la misma forma que interpreta a Borges y a Sarmiento para describir los problemas de su país, Renzi introduce otra técnica literaria utilizada por Rodolfo Walsh, quien, como Maggi, desaparece tras dejar cartas durante el transcurso de la novela.<sup>8</sup> Según Ricardo Piglia, Walsh sabía “*darle la palabra al otro que habla de su dolor*” y, a través de ese desplazamiento, de ese “*movimiento pronominal*”, logró “*contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir*” (Piglia, 2001b, p. 33). Los pronombres de una oración perteneciente a otros, articulada o escrita, crean un espacio en el que podamos insertar nuestros sentimientos. Permiten un espacio de expresión sin necesidad de palabras adecuadas ante un pesar o un dolor inefable.

En *Respiración artificial*, aparecen algunas historias violentas que suelen omitirse en la crítica cuando se resume el argumento. La mayoría de los casos específicos de violencia están contados por personajes secundarios. Siempre hay personas que hablan o escriben la verdad de lo ocurrido. Sin embargo, poca gente la escucha y confía en ella. En *Respiración artificial*, los personajes tampoco les prestan mucha atención a los marginados. En la novela, abundan las palabras desatendidas. Justo después de la conversación citada arriba, Renzi y Tardewski se encuentran con unos vecinos del pueblo que presenciaron una escena de violencia y los escuchan. Al ver al fratricida Goñi andar indemne, como si fuera inocente, Tardewski se enoja. La escena sangrienta del asesinato se narra a través de un dialecto con muchos vulgarismos, expresiones extranjeras (“*te le voglio dire*”), y palabras aprendidas del cine y de la televisión (“*Teikerisi*”, San Quintín),<sup>9</sup> características, todas ellas, del estilo arltiano; Tardewski imita el modo de hablar de los habitantes del pueblo para conversar con ellos:

---

<sup>7</sup> En la segunda parte de *Respiración artificial*, Tardewski nombra a Renzi solo una vez: “Pero Kafka sí, Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia.” (p. 210).

<sup>8</sup> La segunda parte de la novela transcurre en 1977. Merece la pena mencionar que la publicación de la carta de Rodolfo Walsh y su desaparición ocurrió a finales de marzo de 1977. En 1973, Piglia entrevistó a Walsh. En la entrevista se ve con claridad que Piglia ya concebía las ideas principales para *Respiración artificial*.

<sup>9</sup> San Quintín (San Quentin en inglés) es una cárcel famosa en California.

“Yo siempre digo que en este mundo los turros y los colifas andan sueltos, dice el tipo que está parado frente al mostrador. Siempre lo digo, dice, pero cuando lo veo a Goñi casi me caigo de culo. Cholo, me dijo Troy, no hagás macanas, me dice, no seas chauchón. Pero lo ves o no, le digo, al piantado ese, lo ves o no, le digo. [...] ¿Estás todo al revés? Teikerisi, Cholo, me dice Troy. Pero no, viejo, le digo, qué teikerisi ni qué carajo no puede ser, mirá, mirá, le digo. [...] ¿Lo ves?, todo empilchado. Algo anda mal, le digo a Troy, acá hay algo que anda para la mierda. [...] Un espetáculo que te la voglio dire, dijo el tipo, otra que la masacre de San Quintín; desparramados abajo la parra, cada uno de los hermanos, escuchen bien lo que voy a decir [...].” (pp. 148-150, los subrayados son nuestros.)

La frase “*te lo quiero decir*” se dice en italiano: “*te la voglio dire*”. Para describir el crimen, se usa una palabra adoptada de una escena del cine norteamericano. Podríamos suponer que en este episodio, que apenas tiene relación con el argumento principal de la novela, la frase más significativa para la gente argentina de esa época debía ser: “*Algo anda mal, [...] acá hay algo que anda para la mierda*”. Del mismo modo en que Walsh encuentra su angustia en un pronombre pronunciado por un pasajero desconocido, la palabra vacía ‘algo’ transmite a los lectores de la época no solo el asesinato de Goñi, sino todo lo que no han podido denunciar: la desaparición de sus contemporáneos.

Al rendir homenaje a Walsh en una conferencia celebrada en el año 2000, Piglia recuerda las reflexiones de Brecht sobre “*Cinco dificultades para decir la verdad*” (Piglia, 2001b, p. 37). Los caracteres experimentales de *Respiración artificial* resultan de esa conciencia hacia el compromiso social como escritor. No basta que exhiba unos fragmentos crueles de los hechos para transmitir la verdad. En este sentido, cabe recordar una de las frases citadas por Tardewski y luego escrita en una carta de Maggi para Renzi: “*La paloma que siente la resistencia del aire piensa que podría volar mejor en el vacío*” (p. 33). La cita es de la *Crítica de la razón pura* de Kant, la cual introduce para criticar a Platón por haber tratado de alcanzar el entendimiento puro, sin experiencia (Kant, 2014,

pp. 205-206). En busca de una explicación del cruel presente, Piglia como lector-escritor relee las ficciones oficiales donde “*se tejen nuestras desdichas*” (p. 33) para crear una nueva ficción que contenga el “*murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad*” (p. 208). De ahí que las condiciones primordiales para una nueva ficción fundacional argentina, concebidas por Piglia, sean: revisar con ojos críticos las ficciones que vienen construyendo los pensamientos actuales, y aprovechar las técnicas heredadas con el fin de crear una nueva que pueda señalar la presencia de lo real que resiste y sostiene los discursos artificiales. Ningún escrito, por lo menos los de Piglia, nace del vacío. Se vale de las tradiciones literarias a su alcance, desde las inmigradas de otros países hasta otras desarrolladas en el ámbito de la nación argentina. Para superar el lenguaje y la forma literaria de los liberales del siglo XIX, Piglia utiliza el estilo epistolar del siglo XVIII, y a pesar de que ha heredado la postura ética de la generación anterior de *Contorno*, representado en Maggi, no duda en asumir técnicas borgeanas odiadas por los partidarios de la revista. Con ese carácter sincrético y su meta política, uno de los precursores de mayor influencia de *Respiración artificial* es *Facundo* de Sarmiento. No es casual que un personaje exiliado en la novela pregunte: “*A veces (no es joda) pienso que somos la Generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*” (p. 78).

### **Conclusión: Para una nueva ficción fundacional**

La crítica literaria de Renzi y otros temas discutidos en la segunda parte de la novela, según Tardewski, se han realizado “*para no decir nada*” (p. 215) sobre el desaparecido Maggi. Sin embargo, no son disparates arbitrarios sino una amalgama de los discursos que constituyen la República Argentina y que se deben revisar para superarlos. A pesar de su carácter ficticio, la discusión sobre Sarmiento, Borges, Lugones y Arlt es parte del argumento que Ricardo Piglia ha desarrollado a lo largo de su trayectoria intelectual, con el que luego se convierte en una “*voz legitimante*” (Fornet, 2000, p. 10) de la literatura argentina. A través de esa reflexión sobre las condiciones literarias de su país, Ricardo Piglia hace que su protagonista se apropie de las técnicas narrativas que él mismo quiere asumir, lo cual sirve de fuerza motor para la lectura continuada de la

novela que enriquece la literatura argentina. A continuación, con la voz de Tardewski que pone énfasis en Kafka, Piglia habla del deber que su tiempo exige a los escritores y trata de cumplir con ello. Por esta razón, alude la influencia de Rodolfo Walsh en su texto, símbolo de un hombre de principios, como Maggi. El nombre de Walsh se suprime en el texto como uno de los elementos fundamentales para comprender la condición ética que Piglia concebía para una ficción fundacional de esa época sombría.

Piglia dice que *“la literatura es una forma privada de la utopía”*, también afirma: *“todos los grandes textos son políticos”* (2001a, p. 94). Una vez publicada, su novela se convirtió en material público, igual que otros escritos que llegan a extender su influencia a veces abrumadora. Para hacer su propia utopía, una nueva ficción, Piglia introduce a los grandes creadores de ficción e inventa personajes ficticios basados en los hombres del Estado. También, para diagnosticar y remediar a su país enfermo, es imprescindible invitar a los que están excluidos de la ciudadanía argentina y lo intenta cumplir. Los escritores de las ficciones fundacionales del siglo XIX proyectaron en sus novelas el deseo de unir la república recién nacida. A pesar de su tono paródico hacia las novelas sentimentales, *Respiración artificial* también se sitúa en la misma tradición literaria, donde la mayor preocupación consiste en indagar y resolver el problema nacional para concebir una unión que supere el interés personal y el vínculo familiar. Tras pasar doce años desde *Respiración artificial*, publica su segunda novela. Para ese momento han cambiado las condiciones de escribir-vivir, en las cuales, aunque acabó la dictadura, quedan suprimidos los recuerdos, el autor profundiza de nuevo en el motivo de la voz de la verdad a la que nadie da su voto de confianza pero que siempre existe, esta vez con James Joyce y Macedonio Fernández, aspirando a crear otra ficción para la sociedad argentina.

### Bibliografía

- Avelar, I. (1995). Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia. *MLN (Hispanic Issue)* 110 (2), 416-32.

- Carassai, S. (2010). The Formation of a Post-Peronist Generation: Intellectuals and Politics in Argentina through the Lens of *Contorno* (1953-1959), *The Americas*, 67 (2), 219-251.
- De Grandis, R. (2004). *Respiración artificial* veinte años después. En Adriana Rodríguez Pérsico (Comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (pp. 275-292), Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Fornet, J. (Ed.). (2000). *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas.
- Kant, I. (2014). *Kritik der reinen Vernunft*. Paek Chong Hyon (trad.), Seúl: Acanet.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_. (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_\_\_. (2001b). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. & Díaz-Quñones, A. (1998). *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, Princeton: Princeton University.
- Piglia, R. & Saer, J. J. (2010). *Diálogo*. México: Mango de Hacha.
- Rodríguez Pérsico, A. (2006). El lugar (del) secreto: Leopoldo Lugones y las figuras de escritor. *Cuadernos Líricos*, 1, 39-58.
- Sarlo, B. (1981). Los dos ojos de *Contorno*. *Punto de vista*, IV (13), 3-8.
- Sarmiento, D. F. (1985). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Skidmore, T. E., et. al. (2014). *Modern Latin America*. New York: Oxford University Press.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.