

“RELEO MIS PAPELES DEL PASADO PARA ESCRIBIR MI ROMANCE
DEL PORVENIR”: *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* Y EL PROGRAMA DE
REFUNDACIÓN DEL CAMPO CULTURAL ARGENTINO

POR

VERÓNICA GARIBOTTO
Queen's University

ANTONIO GÓMEZ
Tulane University

Apenas caído el régimen militar argentino, en pleno auge redemocratizador, se organizan dos encuentros en los que un grupo de intelectuales se propone discutir las bases para la futura reconfiguración nacional.¹ Frente a un campo cultural completamente desarticulado y en medio de una profunda crisis simbólica, el primer ítem de su agenda no tarda en vislumbrarse: la redefinición del rol del intelectual y de su participación en el nuevo escenario político, puntos de partida claves en la formulación de cualquier posible proyecto colectivo. En el marco de estas reflexiones, la indagación de la producción estética surgida bajo la dictadura se revela como un elemento esencial: es necesario interrogar los textos del período anterior para comprender las transformaciones operadas en la estética y en la política durante el pasado reciente y poder así fundar el campo cultural de la incipiente democracia.

Ancladas sobre los mismos objetivos, las ponencias presentadas en ambos encuentros confluyen en un mismo resultado: la consagración de *Respiración artificial* como centro del canon de la literatura de resistencia producida en el país durante el Proceso argentino. A partir de una serie de estrategias narrativas –la fragmentación del relato, la representación oblicua de la realidad, la alegorización del presente mediante un buceo en el pasado– se propone que la novela de Piglia pone de manifiesto la capacidad del discurso literario de evadir la censura y construir su oposición desde el interior de la escena dictatorial. Hacia 1980 el campo cultural se encuentra, como señala Sarlo, doblemente fracturado: al exterminio, la censura y el destierro se suman las tensiones inherentes a la comunidad intelectual que defiende, acusa y debate las implicaciones éticas de haberse quedado en el país o haberse ido al exilio. En medio de la batalla, *Respiración artificial* se esgrime como la coartada perfecta para los que quieren demostrar que no era necesario irse para producir narrativa resistente; que era posible plasmar desde adentro una denuncia sesgada.

¹ Véanse Balderston; Sosnowski.

No es extraño entonces que, en tanto estas lecturas críticas cifran el valor simbólico del texto en su condición no exiliar de enunciación, esquiven un análisis elaborado del modo en el que se representa el exilio en la novela, sobre todo si se tiene en cuenta la aparente apología que se desprende de esta representación. La elusión trae aparejado, sin embargo, un resultado contrario al de los objetivos anticipados: si –como argumentaremos enseguida– la figura del exilio incorpora en el relato una dimensión proléptica, omitir su análisis lleva a focalizarse en la manera en la que el texto narra el pasado dictatorial y –a pesar del declarado propósito de los encuentros– cancelar la discusión sobre la reconfiguración nacional. Pensar el modo en el que la figura del exilio opera en la novela posibilita entonces la apertura de una dimensión crucial que ha quedado obliterada por las lecturas fundadoras: la propuesta analógica, prescriptiva y, por ende, regeneradora del campo cultural, sobre la que se sostiene *Respiración artificial*.

I.

Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿podré modificar esas escenas?

Respiración artificial 99

Relato por el que circula una serie de personajes que han sufrido diferentes desplazamientos geográficos (de Argentina a Caracas, a Nueva York, a Bogotá; de Buenos Aires a Concordia; de Polonia a Entre Ríos), el exilio es la matriz que vertebra *Respiración artificial*. No sólo traza los itinerarios de los personajes, sino que se aloja en el centro mismo de la narración: la novela delinea el camino recorrido por Marcelo Maggi, un historiador que trabaja con documentos olvidados por la historiografía oficial, para reconstruir la vida de Enrique Ossorio, un expatriado del régimen rosista que porta en la ficción las huellas de algunos de los verdaderos proscritos del rosismo (Alberdi, Sarmiento, Lafuente, Echeverría). Punto en el que confluyen el eje de la trama y la búsqueda de Maggi, las cartas que Ossorio escribe desde el destierro en 1850 funcionan como una puesta en abismo que condensa los sentidos que el exilio despliega en el texto:

Compatriotas: yo soy aquel Enrique Ossorio que luchó incansablemente por la Libertad y que ahora reside en la ciudad de New York, en una casa del East River. Ahora ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí, en este cajón donde guardo mis escritos. [...] He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro. [...] Estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera

que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (69-72)

Expulsados del espacio, desgajados del tiempo, los escritos de Ossorio –como un espejo invertido de la novela que los contiene– cifran su legitimidad en lo foráneo de su lugar de enunciación: el destierro permite abordar la realidad desde una óptica privilegiada; la obligada lejanía desnaturaliza la mirada y estimula el pensamiento; la distancia impuesta se resignifica y se vuelve distancia elegida. Lejos de impulsar la marginación del espacio nacional, el exilio hace de la marginación la condición de posibilidad de la construcción simbólica del espacio nacional. Documentos del pasado, del presente y del futuro, las cartas fundan su significado primordial no solo sobre su carácter dislocado sino también sobre el cruce temporal: permiten simultáneamente decodificar la historia nacional, desglosar la realidad presente y anticipar su futura trayectoria. “Ahora ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí”, anuncia Ossorio en Nueva York, a la par que pone en evidencia la morfología que la novela encierra: la historia argentina se manifiesta en ciclos que se repiten una y otra vez.

El aspecto recursivo de la realidad nacional se ve enfatizado por el modo en el que se organiza la estructura de *Respiración artificial*. Las cartas de Ossorio, recuperadas por Maggi al heredar el baúl, son robadas por Arocena, un personaje que a lo largo de todo el relato intercepta los escritos de los otros personajes con el afán de encontrar un código secreto que le permita vislumbrar las claves latentes de la historia. En busca de un mensaje oculto, Arocena intercala las cartas del proscrito del siglo XIX con la correspondencia que intercambian los exiliados de 1979. El orden que les adjudica –el mismo orden que la narración impone al lector– desdibuja los límites y borra las marcas de autor: hacia el final del capítulo se vuelve inútil distinguir cuándo empieza una carta y cuándo termina la anterior. “¿Qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido [...], sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares?” (84), se pregunta Ossorio en 1850. “Mi querido hijo: [...] Planté papa, planté un poco de zapallo y de remolacha, voy a ver si puedo plantar berenjena y tomate”, le responde haciendo eco, desde 1979, Juan Cruz Baigorria. Cada carta comienza con la recuperación y la ampliación del campo semántico con el que se cierra la anterior; la continuidad temática diluye las fronteras temporales; los exiliados de los setenta devienen en la ficción réplicas de los exiliados del XIX.

“Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita” (15), dice Piglia en “Notas sobre *Facundo*”, ensayo contemporáneo a la novela que –al mismo tiempo que

analiza el libro que inaugura el canon nacional— brinda todas las claves para leer *Respiración artificial*. Leyendo a Sarmiento, Piglia exhibe su propio procedimiento: el rosismo, como ningún otro período de la historia nacional, actualiza rápidamente un consenso de repudio; la mazorca, los degüellos y los fusilamientos se almacenan como metáforas del horror en el imaginario argentino;² la analogía entre los proscritos del XIX y los exiliados de los setenta permite condenar por transitividad la última dictadura militar. Por otra parte, los exiliados del XIX perduran también en la iconografía colectiva como los forjadores de la patria argentina, como los que construyeron discursivamente la nación desde el destierro; en este sentido, la analogía opera a partir de la duplicación una legitimación de los exiliados de los setenta y coquetea con sus posibilidades futuras de acción. La estructura analógica encubre así una dimensión proléptica: el exilio decimonónico— además de vincular el pasado nacional y el presente de enunciación— apunta también necesariamente hacia el futuro. *Respiración artificial* no sólo indaga en el momento fundacional del país para representar el contexto dictatorial inmediato (operación que las primeras lecturas críticas enfatizan), sino que también, a partir de su mecanismo central de configuración, prescribe cómo será la realidad por venir. Es precisamente en el entrecruzamiento de temporalidades que se juega el alcance pragmático del texto: revelar una analogía basada en la recurrencia es incorporar una dimensión proléptica y, con ella, una dimensión normativa; la novela relee el pasado, plasma su realidad inmediata y, mediante la captura de estos dos momentos, busca impactar sobre el futuro. Como Ossorio, como Raúl— que en los setenta y desde Caracas propone una versión corregida de la historia nacional, en la que en una isla del Pacífico se construya una reproducción en miniatura de la Argentina—, Piglia escribe una utopía. El exilio no sólo permite trazar, a partir de su posición dislocada dentro de la historiografía oficial, la “historia de los vencidos” (y es en esta posibilidad de historización en lo que las lecturas críticas gestadas durante la redemocratización han elegido detenerse), sino que también trae aparejada una propuesta de reconstrucción nacional.

La dimensión proléptica del relato adquiere su formulación más inexorable en la pregunta de una de las cartas desde el exilio de los setenta: “A veces [...] pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (77). La pregunta no sólo revela la estructura analógica que sostiene la propuesta de *Respiración artificial* sobre el modo en que las instancias de pasado, presente y futuro se interrelacionan, sino que además asigna una función prescriptiva a la historia: el razonamiento sobre el deber hacer del colectivo identificado como “nosotros” prescribe un comportamiento histórico que se asienta en el fundamento

² Véase Halperín Donghi en Balderston para profundizar en la utilización de imágenes del rosismo en la novela.

mismo del imaginario nacional. Escribir el *Facundo* no significó únicamente hacer de la escritura un instrumento de confrontación política inmediata, sino además proyectar el nacimiento de una literatura, asentar en ella la construcción de una nación, y articular un programa de administración del Estado. Todo en un marco que reservaba una posición central a la figura del intelectual. Así, la propuesta, casi como proyecto y deber generacional, de reescribir el *Facundo*, ¿implica una renovación de todas y cada una de estas líneas, se limita a algunas de ellas, o sólo recupera la mera gestualidad de una escritura a la vez fundacional y contestataria? Quizás atender al modo en que *Respiración artificial* promueve su propia definición como el nuevo *Facundo* permita entender mejor su propuesta de vinculación de agencias culturales y políticas.

II.

Parece haber sido cuestión de honor el escribir de tal modo que al menos una vez se viera uno precisado a sacudirse el polvo del suelo patrio. (77)

La propuesta de la reescritura de *Facundo* como programa deseable para la cultura argentina, según se deriva de la pregunta que citamos, sugiere el uso de Sarmiento como modelo sobre el que rearticular un intelectual funcional. El papel crucial de Sarmiento en *Respiración artificial* ha sido desatendido por las lecturas consagratorias de la novela, que prefirieron centrarse en el proceso de construcción de los personajes (Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Enrique y Luciano Ossorio, Tardewski, Kafka, Hitler, todos encarados fundamentalmente en su ejercicio como intelectuales) y su capacidad de gestión cultural (su potencial para llevar a término empresas culturales de diversa índole: la escritura de la historia, su comprensión, la incorporación al campo literario nacional, etc.) para reflexionar sobre el lugar de la agencia intelectual en la propuesta del texto, como si únicamente en el nivel argumental fuera el texto capaz de articular su reflexión sobre el estamento intelectual.³ Es, sin embargo, sobre el modelo (y contramodelo) de Sarmiento que la novela plantea –como ya hemos sugerido– la redefinición del rol del intelectual en la coyuntura dictatorial argentina.

³ Abriéndose de este marco de lectura, Laura Demaría propone que es precisamente en el diálogo con la generación del 37 y en la apelación al proyecto político y cultural de algunos de sus miembros –Sarmiento, Alberdi, Echeverría, Lafuente– que *Respiración artificial* articula una nueva versión de la historia nacional que logra romper con el maniqueísmo sobre el que descansa el modelo revisionista. En un doble movimiento de acercamiento y manipulación, de ruptura y continuidad, Piglia sugiere una relectura de la tradición liberal a partir del relevamiento de las zonas olvidadas del programa de los fundadores de la Asociación de Mayo.

El contexto de esta redefinición es, nuevamente, el debate “resistencia”/“exilio”. Mediante la apelación a la figura de Sarmiento el texto impulsa un replanteo de la capacidad de agencia del intelectual exiliado en un llamado a la formulación de un nuevo proyecto nacional que, como el de la generación del 37, haga propia la dialéctica espacial que se encuentra en la base misma de la idea de lo latinoamericano. En este sentido la novela prevé, efectivamente, la escritura de una utopía.

Sobre este punto vuelve a echar luz la representación del exilio en el texto. En su semiosis interna, el “nosotros” de la pregunta identifica a un colectivo exiliar que es, como ya dijimos, motivo de cierta apología. Así, esta circunstancia, la del exilio, parecería también parte de la prescripción de la historia. Pero, ante el esfuerzo que finalmente puede verificarse en la novela por proyectar su propia textualidad como concreción ulterior de la reescritura de *Facundo*, cabe preguntarse por el alcance de esa identificación. *Respiración artificial* se afianza como nuevo punto irradiador de la literatura argentina sin cumplir con su condición básica: la extraterritorialidad. La apología textual del exilio entra en tensión con el lugar geográfico de escritura de la novela (y, sobre todo, con el énfasis que las primeras lecturas críticas le adjudican al lugar geográfico de escritura). De ahí que el mismo ideologema del exilio (calificado de “costumbre honrosa” en una de estas cartas: “parece haber sido cuestión de honor el escribir de tal modo que al menos una vez se viera uno precisado a sacudirse el polvo del suelo patrio”, 77) sea sometido a una desestabilización tal que hace dudar del verdadero sentido de este “elogio del exilio”, cuyo tono cuesta decidir si es burlesco o simplemente cuestionador de una distinción meramente extraliteraria. De cualquier modo –independientemente de cuál de estas dos posibilidades se elija– la representación del exilio en la novela y la propuesta de reconfiguración del campo intelectual que implica, lejos de agudizar el debate adentro/afuera, termina por volverlo inconducente. Si uno de los resultados directos del programa de la dictadura militar de los setenta es la pulverización de la esfera pública y la consiguiente atomización del campo intelectual, la representación textual del exilio da un primer paso hacia la recomposición de lo fracturado a partir de saldar simbólicamente el debate que profundiza el quiebre. Si la fisura del campo intelectual obstaculiza la posibilidad de pensar un proyecto colectivo, su reparación (mediante la conciliación de las instancias de “resistencia” y “exilio”), la restablece al menos en el plano simbólico. *Respiración artificial* cancela la disputa y vuelve la polarización inútil: es consagrada como modelo por los que “se quedaron” y al mismo tiempo es uno de los únicos textos vernáculos leídos con simpatía por los que “se fueron”.⁴

⁴ Véase Jitrik en Sosnowski para una muestra de cómo los exiliados argentinos leen la novela de Piglia.

Pero el afán por recomponer los lazos de la comunidad intelectual no se agota en la intervención sobre el problema del exilio: sostenido sobre un tejido de referencias, alusiones y guiños hacia la tradición literaria nacional, *Respiración artificial* funciona además como el “entre nos” del grupo. Una vez más, las “Notas sobre *Facundo*” cifran su poética: como Sarmiento, Piglia escribe su texto como una “contraseña entre ilustrados” (16). El epígrafe en francés con el que Sarmiento empieza *Facundo* funda dos marcas inaugurales: al tiempo que abre la narración, delimita su público: el que es capaz de leer sin traducción, el que sabe interpretar, el que puede descifrar el código. También *Respiración artificial* se abre con un epígrafe en otra lengua (“We had the experience but missed the meaning. An approach to the meaning restores the experience”), firmado simplemente por tres iniciales (“TSE”). Como Sarmiento, Piglia “escribe para no ser entendido” o, mejor dicho, diseña su propio público a través de la escritura. “Historia[s] de citas, referencias y alusiones culturales que sostienen la autoridad del escritor” (16), los dos textos se escriben simultáneamente con la intención de esquivar y subvertir el poder oficial, y de crear un núcleo de la comunidad intelectual a partir de reforzar sus códigos. Sólo un pequeño grupo puede comprender el relato; sólo un pequeño grupo puede ser interpelado por la narración; sólo un pequeño grupo que vuelve, a través de la interpelación, a construirse y a legitimarse.

En el plano cultural es, entonces, ampliamente posible recuperar un contenido propositivo eficiente: la intelectualidad argentina debe ser refundada sobre un nuevo libro que sea, como el *Facundo*, a la vez capaz de concentrar a la comunidad intelectual *nacional* y definir un proyecto cultural *nacional*. Ahora bien, nos volvemos a preguntar: ¿debe este nuevo proyecto cultural ser subsidiario del proyecto (cultural y político) que alentaba Sarmiento? Si no, ¿vislumbra la novela una propuesta política alternativa que pueda sostener este gesto refundador? Evidentemente la autonomización de la literatura y el cambio en el rol del intelectual, doblemente alejado –por el contexto temporal y por el contexto dictatorial– de la esfera pública, modifican por completo el lugar de enunciación que haría posible un nuevo *Facundo*. ¿Cómo fundar la historia del país a fines de los setenta? ¿Cómo intervenir en la configuración nacional en pleno siglo xx y, como si fuera poco, en plena dictadura militar? ¿Cómo ser un intelectual que impacte sobre la esfera pública –un intelectual como el del siglo xix– cuando ni siquiera hay una esfera pública sobre la que impactar? Es precisamente en el vértice de estos interrogantes que Piglia organiza la apuesta de la novela: no propone continuar un proyecto político subsidiario del de Sarmiento –además de por una evidente cuestión coyuntural, porque se ocupa de delinear el fracaso de la tradición liberal– sino ayudar a reorganizar el campo cultural; y es en esta reorganización que –dado el contexto– la novela cifra su anclaje político.

Ahora bien, en medio de la crisis dictatorial y después de la derrota de los proyectos de los setenta anclados en la praxis revolucionaria del intelectual, la reconfiguración del campo cultural no pasa únicamente por la consolidación de un grupo tambaleante y por el restablecimiento de sus vínculos simbólicos y afectivos, sino que exige también la redefinición de la tarea del intelectual. “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” alude a un mismo tiempo a las estrategias con las que Piglia busca (y logra) insertarse en la escena literaria nacional, a la voluntad de colocar su propio texto en el vértice de la recomposición de la esfera cultural y al restablecimiento de un “nosotros”; pero sobre todo indica la urgencia por repensar las condiciones de posibilidad de la labor intelectual. La pregunta no es sólo de índole referencial, sino sobre todo de índole ética. Supone no sólo una reflexión en torno a la refundación de la *comunidad* intelectual, sino también una reflexión en torno a la refundación de la *figura* del intelectual.

El modelo que la novela delinea está lejos de ser, sin embargo, un reflejo especular del modelo del letrado decimonónico que ha perdurado diacrónicamente en la historiografía oficial. *Respiración artificial* redefine la figura del intelectual a través de personajes “descentrados” como Ossorio, Tardewski, Kafka, Maggi o el mismo Arocena. Descentrados no sólo desde el punto de vista de su conflictiva posición respecto de los estamentos de construcción y validación de contenidos culturales, sino también, como ya mencionamos, desde la perspectiva de su emplazamiento geográfico. Así, se trata de una redefinición doblemente centrada en la figura de Sarmiento: en tanto Sarmiento (epítome vernáculo del letrado decimonónico) se propone como paradigma contra el cual medir a estos intelectuales descentrados; y en tanto se está atendiendo a Sarmiento fundamentalmente como escritor exiliado, autor del *Urtext* del exilio argentino (y de la literatura argentina). El Sarmiento de *Respiración artificial* no es el que ha devenido con el tiempo en el centro del canon nacional, sino el Sarmiento del momento de escritura de *Facundo*: el desterrado, el expatriado, el expulsado del territorio hegemónico; es el exiliado que escribe desde la periferia del poder oficial. “Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)” (19), le dice Renzi a su tío. La hipótesis de los formalistas rusos recorre toda la novela: la serie literaria evoluciona de tío a sobrino; las formas marginales se convierten con el tiempo en formas hegemónicas; el canon se construye sobre lo que en una época anterior ha sido lo reprimido, lo residual, lo desechable. El ensayo escrito por el Sarmiento marginal y proscrito es el que se convertirá diacrónicamente en el pilar del canon nacional. En plena dictadura, obligado a la periferia, Piglia cifra su propia apuesta (de canonización, de inserción en la escena cultural, de intervención política) en esta trayectoria. Lejos de desechar a Sarmiento porque –como sugiere Sarlo (48)– el *Facundo* remite a una ordenación de lo real que a fines de los setenta

se ha vuelto una tarea imposible porque las cadenas de significado han estallado y ahora no hay uno sino varios sujetos que piensan desde los márgenes de la nación, Piglia opta por descentrarlo, por indagar en los pliegues que el proceso de canonización ha necesariamente borrado. La relectura de la figura de Sarmiento es la clave para volver a pensar la cultura nacional; la insistencia en esta certeza se pone de manifiesto todavía hoy en la labor de Piglia como director del tomo que la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* prepara en torno al autor.

Simbólicamente el planteo de *Respiración artificial* sobre este punto puede resumirse en el movimiento que se registra en la figuración del intelectual argentino entre Marcelo Maggi y su sobrino Emilio Renzi. Sus esfuerzos apuntan a un mismo objetivo: una reescritura de la cultura argentina en clave de inversión, mediante la operación de rescate del margen como verdadero y legítimo centro. Esta reescritura es en realidad una relectura, que pone en funcionamiento un modo diverso de comprender la dinámica de constitución del imaginario cultural argentino, y que trata de repositonar distintos elementos a fin de revelar un diseño más fidedigno que el que ofrece la autoridad disciplinar. Ahora bien, la distancia entre sus respectivas intervenciones no es sólo temporal (aunque sus actos de escritura parezcan coincidir, se trata de proyectos propios de las distintas generaciones representadas por ambos personajes), sino también de objeto. Maggi procura definir la verdadera línea estructurante de la *historia* argentina en la figura de Enrique Ossorio, tratando de revertir –o de llevar a su máxima expresión, según se lo quiera ver– su propia observación: “No se debe permitir que nos cambien el pasado” (17). Renzi, por su parte, cuestiona la organización del canon *literario* nacional. En la tertulia informal de Concordia, y a partir de un lema provocador: “ya no existe la literatura argentina” (127), demuele cada uno de los presupuestos sobre los que se asienta esta construcción institucional: la “autoridad” de Groussac (y del propio Sarmiento), la modernidad de Borges, el estilo de Lugones, la incorrección de Arlt. La denuncia del fin de la literatura argentina con la muerte de Roberto Arlt en 1942 constituye el complemento justo para la convocatoria de refundación que se lanza en la pregunta sobre el próximo *Facundo*. Pero es en su refutación de Lugones que Renzi sistematiza la oposición entre historia y literatura según se presenta en la idea de “estilo”: “¿...cuándo aparece en la literatura argentina la idea de estilo [...], la idea del escribir bien como valor que distingue a las buenas obras? Por de pronto es una noción tardía. Aparece recién cuando la literatura consigue su autonomía y se independiza de la política” (132). En su especificidad, la literatura se convierte en el epítome de la identidad nacional al cumplir su nueva misión: “preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes” (133). Contra esta fuerza se define el esfuerzo de Lugones, cuyo “estilo” está “dedicado a borrar cualquier rastro del impacto, o mejor,

de la mezcolanza que la inmigración produjo en la lengua nacional”. Es decir: la especialización de lo literario se traduce en un impulso contrario a la historia. El intelectual que propugna *Respiración artificial* se define en cambio contra la recuperación de ese paradigma de escisión entre lo histórico y lo literario; paradigma que la dictadura militar pugna por instalar. Entre Renzi y Maggi, entre la literatura y la historia, la novela de Piglia aboga –incluso desde la simetría estructural– por la imposibilidad de desligar los dos planos, por la necesidad de rechazar los designios dictatoriales de autonomización del campo literario; el texto puede ser leído en este sentido como una novela de aprendizaje: si al comienzo del relato Renzi es incapaz de desentrañar la realidad, hacia el final descubre en la intersección entre historia y literatura –en su insolubilidad– las herramientas para develar aquello que lo rodea y rediseñar su labor como intelectual.

El contenido propositivo de la llamada a la reescritura de *Facundo* se circunscribe entonces al plano cultural: pugna por la reinserción de la comunidad intelectual en un sentido de colectividad (neutraliza los debates que la resquebrajan, actualiza los códigos del grupo y comporta casi un mandato “gremial” sobre el deber ser del intelectual posdictatorial) y apunta a una redefinición de la figura del intelectual; una redefinición que se distancia tanto del modelo sarmientino como del modelo del intelectual de los setenta: asume tanto el fracaso del proyecto nacional tal como había sido definido por el impulso liberal del siglo XIX como el fracaso del proyecto alternativo de nación que animaba a la izquierda en los setenta. Exige descentrarse del proyecto oficial, elegir la periferia y asumir voluntariamente el fracaso; aunque se asienta asimismo en la advertencia de la necesidad imperiosa de revertir el modelo de intelectual ineficiente impuesto por la separación forzada de las esferas pública y privada.

III.

Ocupadas en deslindar las estrategias narrativas mediante las que *Respiración artificial* logra capturar su presente inmediato, obnubiladas por el modo en el que la narración consigue sortear la censura e infiltrar en el relato una instancia de denuncia, llevadas por la necesidad de enfatizar el lugar geográfico que sirve de anclaje al texto, las primeras lecturas críticas eluden un abordaje en profundidad del diálogo que la novela de Piglia entabla con el pasado nacional. La alusión a los exiliados del 37 queda así reducida a la voluntad de metaforización de la coyuntura dictatorial y de plasmación estética de una historia del fracaso que cifre el punto de origen del contexto de enunciación. Aunque fraguadas en el apogeo del impulso redemocratizador y nucleadas en torno de la necesidad de pensar las condiciones de posibilidad de un nuevo quehacer intelectual, las lecturas consagratorias obturan la dimensión proléptica que emerge en el relato a partir de la reescritura de figuras

y textos clave del período nacional fundacional. Etiquetada algunas veces como “novela de la resistencia” y otras como “alegoría del fracaso”, leída al mismo tiempo como ejemplo de denuncia figurada y como soporte material de una genealogía de los vencidos, *Respiración artificial* oficia ya desde su canonización como un texto de clausura del período dictatorial y pierde así, junto con su cariz proléptico, su propuesta de reconfiguración del campo cultural y de redefinición de un modelo intelectual (las dos instancias que paradójicamente las lecturas canonizadoras pugnan por resolver).⁵

Ahora bien, en función de ajustar las preguntas sobre la capacidad política del texto –pertinentes en tanto pensar el impulso prospectivo de su escritura implica el reconocimiento de una dimensión al menos parcialmente pragmática–, quizás convenga mirar el modo en que *Respiración artificial* dialoga con la escritura de Piglia después de la “disolución” de las circunstancias que habían condicionado su producción; o sea, atender a cómo elaboró Piglia mismo el mandato histórico de su texto refundante. En este sentido, y en virtud de que, como ya hemos afirmado, la novela se convierte en cabeza del canon de la narrativa posdictatorial a partir de una serie de lecturas consagratorias, también posdictatoriales, resulta evidente que el texto consigue su objetivo inmanente: después del fin de la literatura argentina, *Respiración artificial* logra convertirse en la instancia de refundación que asume una conciencia lúcida sobre la totalidad de esa literatura. Pero a la luz de su novela siguiente, *La ciudad ausente*, un texto que asume plenamente ya sea una lógica posdictatorial, ya sea una voluntad de revisión del propio proyecto narrativo, puede verse la clausura netamente disfórica de la ilusión alentada a fines de los setenta como la esperanza última de reconstrucción nacional. Este gesto de *Respiración artificial* hacia el rescate de la patria literaria como única vía posible para reensamblar la nación agonizante se revela agotado en *La ciudad ausente*, una novela que se esfuerza por presentarse como un objeto cultural que, apelando a la poética que toma forma en el contraste mismo entre la convocatoria de *Respiración artificial* y su respuesta en *La ciudad ausente*, es paradigma del único modo literario posible en tal coyuntura histórica: el *simulacro* de la escritura, la codificación arreferencial, el regodeo en la nostalgia del referente original perdido.

Si la adjudicación de un carácter vocativo a *Respiración artificial* la inscribe en el más lato corpus de la literatura política y sirve de herramienta para discernir el

⁵ Curiosamente estas dos dimensiones temporales que son dejadas de lado durante la redemocratización son los ejes de la lectura de *Respiración artificial* que José Sazbón realiza en *Punto de Vista* apenas se publica la novela. Durante la dictadura, Sazbón advierte que la novela reescribe ciertas zonas del siglo XIX –especialmente el exilio de la generación del 37– y apuesta por la representación de la experiencia colectiva como una invitación a pensar las condiciones de posibilidad del pensamiento histórico y del quehacer intelectual.

por qué de su centralidad en el nuevo mapa de la cultura nacional, la lectura de *La ciudad ausente* –coyuntural o no– debe necesariamente hacerse en el marco de la historia literaria propuesta por aquel texto. Así, la novela debería erigirse en pieza clave de la exitosa refundación de la literatura argentina. En cambio, *La ciudad ausente* se vale de un imaginario restringido a la sola posibilidad de reiteración de un modo de escritura que esconde un vacío referencial y la convierte en puro impulso, en inercia. En este sentido parece contradictorio encontrar en ella el rescate eufórico de la “supervivencia del arte del relato” (Avelar 183) como clave para una restitución afectiva, mnemónica, histórica y, con eso, política. Más bien queremos entender que el vaciamiento de la actividad de producción simbólica, su reducción a un acto de inercia que se continúa aun en la conciencia de su vacuidad después de haber sido redefinida por su falta de impacto sobre la esfera pública –un gesto, si se quiere, suicida, de autodestrucción– apunta a instalar definitiva y concluyentemente la noción de derrota, la inconsolable elegía de toda una generación por la insuficiencia de sus esfuerzos por hacer la historia, con lo que Piglia da –en una lectura esta vez sí necesariamente coyuntural– la medida justa del impacto simbólico del indulto menemista. En esta línea, vale destacar que la reciente celebración del retorno de lo político al escenario latinoamericano poco ha tenido que ver con operaciones asociadas a los proyectos culturales esbozados por Piglia –cuya propia imagen como intelectual público parece encontrar problemas para persistir entre la incorporación consagratoria ya no al canon nacional, sino al mundo institucional metropolitano, por un lado, y los enredos publicitarios de un mercado editorial en ávida expansión, por otro. Con lo que la predicción de Avelar se revela más sintomática de un sistema de recepción particular que de un efectivo programa cultural en la que con creces podría ganar el mote de “nueva década infame” de la historia argentina: los años noventa.

Así, la propuesta histórica de *Respiración artificial* pareciera resolverse en una imagen de reflexión especular: la novela se reubica en el punto de partida del programa de construcción de la Argentina, el nuevo *Facundo* es reflejo del original, y ambos textualizan coyunturas históricas asimilables. Ahora, ¿se trata de un movimiento de retorno al punto original para lanzar desde ahí un nuevo comienzo –como queríamos insinuar aquí–, o estamos más bien –como sugieren las referidas lecturas– ante una instancia de clausura definitiva? Si *Respiración artificial* arrojaba como saldo final cierto programa para la reconstitución del campo intelectual argentino, y del intelectual mismo, que residía fundamentalmente en la rearticulación de cultura y política, *La ciudad ausente* viene a sugerir su fracaso: en su calidad de simulacro, en su borramiento posmoderno del referente, en su reincidente refutación de la capacidad del relato de aprehender la realidad, la novela vuelve a instalar una distancia insalvable entre historia y literatura. *La ciudad ausente* revela la eficacia

del orden posdictatorial para sumir en la imposibilidad todo esfuerzo por religar estas esferas, objetivo que Piglia entreveía como factible desde la asunción de la derrota, una década antes. El movimiento entre una voluntad de refundación de la literatura argentina sobre lineamientos prescriptivos –si bien mínimos– y la revelación del agotamiento ulterior de la fe en la autoridad de lo literario como medio de vertebrar un proyecto colectivo escenifica claramente la fundamental desilusión posdictatorial: el desmantelamiento de lo político, situación paradójica si la entendemos desde el retorno de la actividad política abierta; consecuente si la enfrentamos desde el pasaje de la política a la ética que se ha señalado como sintomático del período (De Diego 215-9).

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* [1999]. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Balderston, Daniel, ed. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994.
- Demaría, Laura. *Argentina-s: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Diego, José Luis de. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al margen, 2001.
- Halperin Donghi, Tulio. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston, ed. Buenos Aires: Alianza, 1987. 71-95.
- Jitrik, Noé. “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina”. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Saúl Sosnowski, comp. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988. 133-147.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial* [1980]. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. “Notas sobre *Facundo*”. *Punto de Vista* 3/8 (Buenos Aires: mar-jun 1980): 15-8.
- Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston, ed. Buenos Aires: Alianza, 1987. 30-59.
- Sazbón, José. “La reflexión literaria”. *Punto de Vista* 4/11 (Buenos Aires, marzo 1981): 37-44.

Sosnowski, Saúl, comp. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*.
Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988.