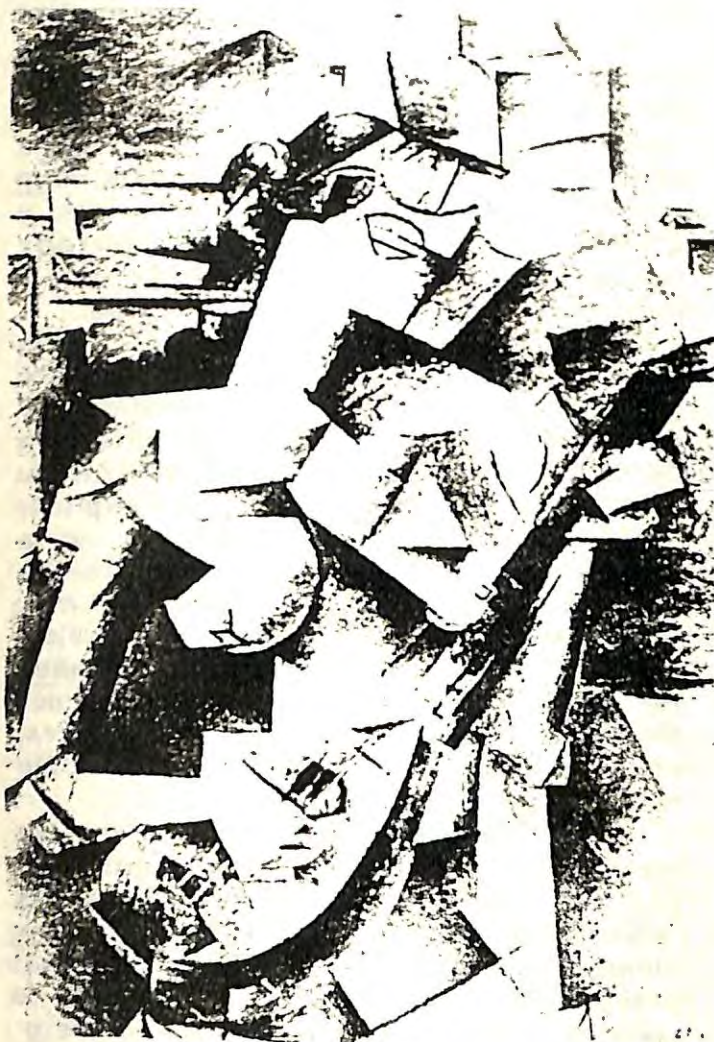


RESPIRACION ARTIFICIAL *el doble linaje de la escritura*

María Celia Vázquez



Respiración artificial (R.A.) se abre con un interrogante. Incertidumbre inicial de la novela a la vez que enigma original de todo relato, la cuestión de si "¿hay una historia?" se vuelve en el texto de Piglia una de las claves fundamentales de la escritura.

Su composición, regida por un juego de intertextualidades entre el discurso literario y el histórico, provoca una dualidad en el decir que resuelve la incertidumbre del comienzo mediante la asignación de un doble linaje a la escritura. En esta doble enunciación convergen al unísono los dos textos. Decir a la vez la historia y la literatura es duplicar lo narrado, es convertir la novela en una textualidad desdoblada en la que dos "historias", dos relatos, se entretrejen hasta confundirse en uno. Cruce de intertextualidades, R.A. es un discurso

bivocal en el que contar el cuento (la historia literaria, las historias familiares de los Ossorio y los Maggi) es también narrar la historia nacional.

Por la novela circulan distintos relatos biográficos, escritos y orales, que proponen un juego dialéctico entre la macro y la micro-historia: relatar la vida personal es contar la historia nacional desde la subjetividad, la experiencia y la mirada propias. Estas vidas relatadas no son ejemplares, están alejadas de la condición heroica en el sentido escolar del término; son relatos de traidores y vencidos.

La escritura avanza sobre la revelación de una serie de secretos acumulados y conservados interdictos a lo largo de los años en la historia familiar. Estos secretos, instalados en el territorio de la humillación y la infamia, son el reverso de la cara pública de las trayectorias familiares. Se refieren a hechos dolosos, fundados en el fraude y la traición, que han devenido secretos en tanto objetos de silenciamiento a raíz de su naturaleza vergonzante.

Fronteras de lo decible y de la conveniencia en el decir, los secretos se mueven en la zona de lo que es preferible callar. Pero la novela desatiende esta norma general de lo infame como inefable y comienza a hablar y a mostrar lo feo, lo sucio, lo malo. Así, por ejemplo, las cartas entre Emilio y Marcelo ajustarán involuntariamente la biografía de Maggi que circulaba en distintas versiones familiares, secretas y conjeturales, a raíz de ciertas estafas y traiciones por él cometidas. Por su parte, Luciano deseará que se revele el secreto de su familia guardado en el cofre de los papeles del abuelo, Enrique Ossorio, el traidor y el héroe, y por eso entregará al profesor Maggi los documentos, rigurosamente interdictos durante largos años, para que

él los lance a la escena pública a través de su libro.

Los trozos autobiográficos de los Ossorio aluden explícitamente a los gens vergonzosos de su familia: el comienzo está marcado por el denigrante oficio de vendedor de esclavos, trabajo ruin pero próspero, al que se encadenará el fracaso y la derrota de un soldado inútil del ejército de Belgrano y luego, la oscura concepción del hijo de Enrique Ossorio, en la clandestinidad de un sótano familiar no menos oscuro. El origen de la familia coincide con el de la patria, ambos comienzan en tiempos de la colonia: fundación de linajes de oro y de corrupción época en que la historia es la alquimia de la fortuna y la infamia. La vergüenza original prefigura las posteriores. Cada eslabón del árbol genealógico se corresponde con uno de la cadena de la historia nacional. Aludir a los genes vergonzantes familiares es también referirse a los rostros vergonzosos de la historia durante la colonia, la guerra de la independencia y la época de Rosas.

Como vimos, el doble linaje de la escritura en R.A. hace que el relato de la saga familiar sea también el de la historia nacional, y el personaje de cada eslabón, la metáfora de su época. Estas dos cuestiones: explicar la historiografía como metáfora y la posibilidad de narrarla mediante la intriga de la novela nos acercan muy estrechamente a Jules Michelet, historiador citado directa y veladamente en la novela, zona de autorreferencia similar a la de los relatos epistolares, doble citación que alude a la doble estirpe de la escritura.¹

Texto de confesión vitrina de las vergüenzas nacionales y familiares, R.A. es una novela que transgrede las conveniencias del decir histórico prudente y oficial, revelando ciertas intimididades fraudulentas y dando la palabra a los vencidos. Narrar la histo

ria nacional desde la mirada de los sujetos eternamente excluidos de la historia, narrarla desde el costado del fracaso y la derrota significa narrar la historia otra.

Lejos de asumir funciones propias de un discurso didáctico que mediante moralejas fustigue los hechos revelados, R.A. ataca los modos de decir maniqueos de la historia, haciendo estallar cada versión en múltiples versiones y cancelando definitivamente la posibilidad de fijación de estereotipos esclerotizados y escolares. Aquí, los héroes tendrán mil caras y habrá zonas de sus biografías que permanecerán siempre ambiguas. El origen del relato es la fortuna pero también la infamia de Enrique Ossorio -simbólica similitud entre este comienzo y el de las historias nacional y familiar- su lucidez y su locura, las sospechas alrededor de su condición de doble espía y su preocupación obsesiva acerca de los destinos de la patria, sus lados heroicos y los corruptos.

El relato es la alquimia de la versión caricaturesca de la historia en un texto plural y polifacético, fundado en la ex-centricidad y la proliferación de versiones, contracara del discurso autoritario. La constante recopilación de las versiones alternativas, en un estado de permanente incertidumbre por parte del narrador, cancela definitivamente la posibilidad de fijar un centro que establezca un orden entre ellas: 2

por supuesto que tenemos que hablar, hay otras versiones que tenés que conocer...

(p.20)

Desaparecido sin dejar rastros, en algunas de las versiones decían que seguía preso y en otras que estaba viviendo en Colombia, siempre con la Coca.

(p.16) 3

La cifra de la historia

Otra incertidumbre capital se instaura como el enigma a descifrar, que atraviesa y sostiene todo el relato: cuál es el sentido de la historia nacional, cómo interpretar y ordenar este caos doloroso com puesto por recurrentes fracasos, fraudes y terrores que constituyen el texto histórico de nuestro país. A partir de la instalación de este enigma como la clave central de la novela, el trabajo de la lecto-escritura deviene predominantemente hermenéutica histórica.

Novela-archivo, R.A. es un reservorio de heterogeneidades textuales (cartas, documentos, textos literarios) que soportan la cifra del enigma que ha de descifrarse. Lugar de circulación de variados documentos de escritura cifrada, la novela teatraliza obsesivamente el trabajo de la lectura como decodificación del secreto, mediante la proliferación de ejemplos que van desde el narrador que dice porque lee, hasta el exhibicionismo de la lectura como reescritura, en el caso de Arocena, pasando por la confesión explícita del programa escriturario de la novela hecha por Luciano, "trata como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia" (p.55).

Esta tarea del desciframiento es emprendido por distintos personajes que "forman una cadena ligada no sólo por el parentesco de sangre o político sino por el legado de una vocación de pensamiento". 4 En rique Ossorio al escribir sus papeles funda esta tradición, por eso sus escritos son el origen del relato. Luego se implementa un sistema de relevo que establece una línea diferida y mediata, un sistema de "paternidades desviadas" 5. Estos papeles circulan de abuelo a nieto

y de tío a sobrino, de Enrique a Luciano y de Marcelo a Emilio.

Qué significa leer la cifra de la historia, en qué consiste esta tarea de desciframiento? Fundamentelmente en realizar una hermenéutica histórica ⁶, en plantearse si en el pasado están las huellas del futuro y si en el presente, los signos del pasado y del porvenir.

Enrique Ossorio, que no quiere recordar el pasado, ve en el presente los signos del futuro. Desde el fracaso y la desesperación sufridos por su generación, la de 1837, preve un futuro que posee las mismas características atroces de su época: el exilio, la tortura, el terror y la muerte. El relato utópico por él escrito, compuesto por cartas del porvenir, anticipa de un modo exacto la última dictadura militar. Su mirada prospectiva, teñida por la decepción y el fracaso, le permite vislumbrar la derrota que vendrá, tan atroz y terrible como la de ellos. Establece una homología entre la época de Rosas y el Proceso militar a partir de la idéntica situación sufrida por los intelectuales en una y otra. La experiencia de la derrota de su generación es el espejo que anticipa la del fracaso de la generación del 70. ⁷

Esta mirada de la historia como una suerte de tautología cancela en él la posibilidad de vislumbrar una salida. Instauro el presente, signado por el dolor y la frustración, como el oráculo del futuro. Lejos de tener confianza en el porvenir, lee en él la repetición de la experiencia del vacío, del no lugar y del no tiempo de su presente en el exilio. Su relato utópico está hecho de estas sensaciones de ausencias y despojos por eso ha de ser un relato epistolar, no tanto porque "escribir una carta es enviar un mensaje al futuro" sino porque la correspondencia "exige del otro la desaparición

elocutoria, el silencio: una forma de la muerte" ⁸. Qué mejor que decir la experiencia del vacío a través de un discurso que requiere la ausencia del otro, que se funda sobre su desaparición. También de cartas está hecha la primera parte de R.A., otra forma velada de aludir al vacío presente.

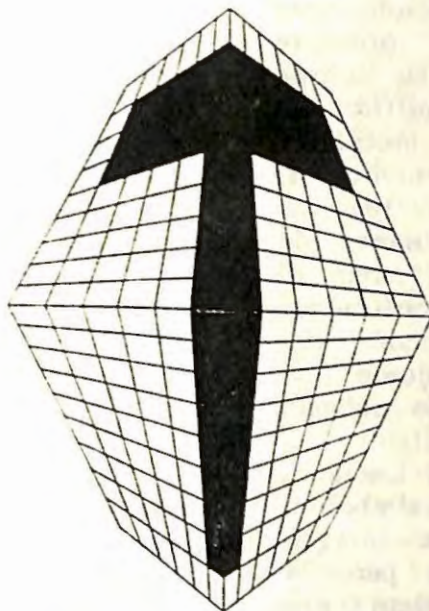
Incapaz de soñar y permanentemente cautivo por la realidad en su desesperación, Ossorio más que transgredir las reglas clásicas del género, escribe una anti-utopía, un relato oxímoron que narra la utopía cruel de la instauración del orden de la muerte. Su novela del porvenir es el espejo tan temido, que repite en el futuro los horrores del presente, contradiscurso utópico producto de la desesperanza más que de "la irrealidad de la desesperación" como ha definido Benjamin a las utopías ⁹. Es una versión criolla de El Proceso de Kafka, texto que también prefigura el horror a partir de las señales de su tiempo, otro espejo tan temido:

pero Kafka, sí Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo de la historia

(p.266)

Esta analogía permite a su vez trazar otra entre los momentos históricos aludidos: el nazismo alemán y la última dictadura militar argentina; períodos que son el reverso de las utopías pero que mantienen con ellas una relación compleja. Por un lado, realizan la paradoja de la posibilidad de lo imposible, condición de lo utópico, a raíz del grado de crueldad y perversión de sus actos:

Y Kafka le cree (a Hitler). Piensa que es posible que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme



en eso que sus palabras estaban cons
truyendo

(p.264)

y por otro, la naturaleza de los sueños realizados es la inversión, la negación misma de las utopías. La realización de este cruel oxímoron de las "utopías atroces" es la cifra de nuestro tiempo leída en la historia por Kafka y Enrique Ossorio. Estos son tiempos de contra-utopías, son contra-tiempos.

La lectura de Enrique Ossorio de la historia nacional entra en tensión con la de Luciano Ossorio, el gran descifrador. Poseedor de la ilusión de encontrar la clave que le permita explicar la totalidad de la historia nacional, intenta fijar un orden en este caótico discurrir de acontecimientos. Establece una periodización, produciendo un corte ordenador que fija el origen y el fin

de una etapa, representados por Enrique Ossorio y por él mismo:

Ahora bien, dónde se inicia esta cadena que encadena los años para venir a cerrarse conmigo? cómo se inicia? Dónde se inicia? No debería ser esa la sustancia de mi relato? El origen? Porque sino para qué contar? De qué sirve joven, contar, sino es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin?

Nada entre el origen y el fin, nada, una planicie, árida, la salina, entre él y yo, nada, la vastedad más inhóspita entre el suicida y el sobreviviente

(p.71)

La generación de 1837 marca el comienzo de la concepción del progreso argentino como la realización de un proyecto de nación y la dictadura

de 1976 representa su muerte definitiva. Luciano, el sobreviviente, el que mira hacia el pasado para olvidar la atrocidad del presente representa el fin porque su cuerpo carcomido y tullido, convertido en "una especie de vegetal metálico" (p.65) alude metonímicamente al poder devastador del régimen militar argentino. Es la imagen de la desintegración del país, como el efecto dramático de los no menos dramáticos gestos políticos del autoritarismo, que produjeron su muerte como un espacio de cohesiones políticas y sociales.

A través de la figura de Luciano, aparece la representación simbólica de la patria mediante la imagen del cuerpo. La patria es pensada como un cuerpo que se desintegra pero también como el que exhibe las marcas de la represión y la tortura¹⁰. Esta imagen de la patria como un cuerpo agonizante está evocada desde el título mismo de la novela que, por un lado, "sugiere un acróstico aproximado de República Argentina y por otro, se refiere a una técnica que se utiliza para salvar aquellos que no pueden respirar por su cuenta"¹¹ Versión metafórica de la Argentina como tierra de proliferación de la muerte y de cuerpos carcomidos por la tortura¹², Luciano es también la señal de clausura de esta etapa de dolor y frustración. Mediante la fijación de este orden, origen y fin, se produce una restricción en la lectura tautológica de la historia nacional como círculo perverso, porque se establece el cierre, se fija el final de este período. Esto equivale a decir que las pesadillas no son definitivas ni eternas, que finalmente pasan porque se encuentra una salida. Luciano, el senador, "alguien que recibe e interpreta los mensajes del pueblo soberano" (p.54) la

descifra en el porvenir:

...(abajo) lejos del mundo, de su tu multo, lejos de su lúgubre claridad, hay grandes masas que parecen petrificadas pero que sin embargo se deslizan, se mueven, a pesar del reflujo avanzan, crujen al deslizarse, como los grandes témpanos de hielo (...) de qué sirve exigirles mayor velocidad si su tiempo no es el nuestro? de qué sirve la urgencia frente a la solidez inflexible de este avance?

De este modo se escribe la verdadera utopía de R.A., texto traicionero que, cuando habla de ella es para desmentirla, y cuando la calla, es para decirla. Esta escritura de doble linaje en la que convergen la historia y la literatura, publicada durante el Proceso militar (1980), sombríos y censurados años nacionales, se propone valientemente, al igual que la mayoría de la narrativa de entonces, formular una crítica del presente y fracturar el discurso autoritario y su intento por hegemonizar una lectura del pasado y del presente. R.A. muestra lo inmostable, cuenta la historia otra y como si todo esto fuera poco narra la esperanza, texto de mixturas en el que las utopías se dicen y desdicen para terminar diciéndose.

Notas:

- 1 . "Entonces el genero epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas ." (p.40)
"...como es arcaica la novela epistolar. A ninguno de los novelistas

contemporáneos (ni a Balzac, por ejemplo, ni a Stendhal, ni a Dickens) se le ocurriría escribir una novela utópica. Por mi parte trato de no leer a los escritores actuales. Busco mi inspiración en los libros pasados de moda (L'Ann 2440 de L. Mercier, Las cartas persas de Montesquieu, Cándido o el optimismo de Voltaire, El sobrino de Rameau de Diderot, Aline et Valcourt ou le roman philosophique de Sade, Las relaciones peligrosas de Laclos)." (p.102-103). Los textos de Montesquieu y Laclos son relatos epistolares.

La cita directa de Michelet es el epígrafe de la novela utópica de Enrique Ossorio "**Cada época sueña la anterior**" Jules Michelet" (p.97). A su vez la visión "micheletiana" de la historia está omnipresente en los discursos referidos a la naturaleza de la historia y la labor historiográfica de la novela. "El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios" (p.74). "La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria, de eso le habla Adolf, el desertor insignificante y grotesco, a Franz Kafka que le sabe oír, en las mesas del café Arcos, en Praga, a fines de 1909. Y Kafka le cree. Piensa que es posible que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabras estaban construyendo. (...) Ni el mismo Hitler, estoy seguro, creía en 1909 que eso fuera posible. Pero Kafka, sí Kafka, Renzi, dijo Iardewski, sabía oír, estaba atento al murmullo enfermizo de la historia". (p.264-266). El realismo histórico de Michelet ofrece un programa de verdad que consiste en "escuchar las palabras que no fueron dichas jamás" (a) o "hacer hablar a los silencios de la historia, esos **points d'orge**, don de ella ya no dice nada y que son justamente sus acentos

mas trágicos," (b) en definitiva, escuchar los murmullos de la historia. (a) Journal, 20 de julio, 1834, t.I, (p.120)
(b) Journal, 30 de enero, 1842,(p.78)
Citados por Jorge Lozano, El discurso histórico, Madrid, Alianza, 1987, (p.180).

- 2 . "Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y al entramado de discursos. Las ficciones se presentan, con frecuencia, como **versiones** e intentos de rodear, desde ángulos diferentes una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo. Incluso las narrativas marcadas por oposiciones binarias, reconstruyen de tal modo el mundo discursivo e ideológico del Otro, exhibiendo una densidad de significados que no podría describirse como maniquea. En este sentido el discurso de la ficción (de la narrativa argentina de la época del Proceso) se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario." (Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", en: AAVV Ficción y política. Bs. As. Alianza, 1987. (p.43).
- 3 . Todas las citas de la novela pertenecen a la edición de Pomairé, Bs. As., 1980.
- 4 . Roberto Echavarren, "La literariedad: Respiración artificial de Ricardo Piglia" en Revista Iberoamericana, oct-dic, 1983, nº 125 (p.999).
- 5 . Ibidem, (p.999)
- 6 . Tomamos la expresión "hermenéutica histórica" de Marta Morello-Frosch: "... la novela Respiración Artificial de Ricardo Piglia hace del ejercicio literario precisamente, una práctica de biografía oral y escrita. La reconstrucción posible del pasado se basa precisamente en dicha actividad y la biografía ficticia se convierte en una forma más de hermenéutica histórica. Se nos presentan allí vidas que serán leídas, ordenadas o más

- bien reordenadas de acuerdo a nuevos datos, a nuevas lecturas". En su: "Biografías fictivas: resistencia y reflexión en la narrativa reciente" en AAVV. Ficción y política. op.cit. (p.66).
- 7 . "La intriga de Respiración Artificial busca el homólogo del presente en la época en que también lo encontraron Gambaro y Bemberg (la de Rosas), pero la semejanza termina allí. La ambición de Piglia aparece suficientemente declarada en la cita de I.S. Elliot que abre la primera parte de la novela: "we had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience": más que claves para entender el desenlace particularmente atroz de la crisis argentina, lo que se busca aquí es el sentido de la experiencia de vivir ese desenlace, tal como ella es sufrida por un integrante de un grupo que se ve a sí mismo como vanguardia intelectual, quien al emprender su búsqueda de ese sentido se dirige a un we integrado por sus pares ...". En Halperin Donghi, Julio. El presente transforma el pasado: en impacto del reciente terror" en AAVV. Ficción y política, op.cit (p.80).
- 8 . Ludmer, Josefina. "La novia (carta) robada a (a Faulkner)" en La crítica literaria contemporánea. Buenos Aires, CEAL, 1981; vol.2, (p.55)
- 9 . Cuando hablamos de utopías lo hacemos siguiendo a Benjamin quien las concibe como el sueño y la esperanza de los desesperados. "No se nos ha dado la esperanza sino por los desesperados" termina diciendo el estudio sobre los Wahlverwandschaften Citado por Theodor Adorno en Crítica cultural y sociedad. Madrid, SARPE, 1984; (p.148). Respecto de la transgresión de las reglas clásicas del género de las utopías nos referimos a las aludidas en la novela: la construcción de un espacio inexistente, en general una isla, y la des
- cripción de ese lugar. Ver p.197 y 101.
- 10 . "Porque yo, dijo el Senador, conozco mi suerte. Sentado, carcomido, artificial, mi carne metálica se herrumbra a la sombra de estos muros roídos por la blancura de las lámparas eléctricas ..." (p.79).
- 11 . Balderston, Daniel. "El significado latente en Respiración artificial de Ricardo Piglia y en El corazón de junio de Luis Guzmán" en AAVV. Ficción y política, op.cit., (p.114).
- 12 . "Existe algo, sin embargo, una extensión de mi cuerpo, algo que está fuera de aquí, del otro lado de estos muros de hielo, algo que se reproduce y prolifera como la muerte, cuya historia conozco, pero en la que ya no pienso, en lo que no quiero pensar y de los que se ocupan otros, que cumplen para mí la función de los enterradores, de los sepultureros." (p.68).