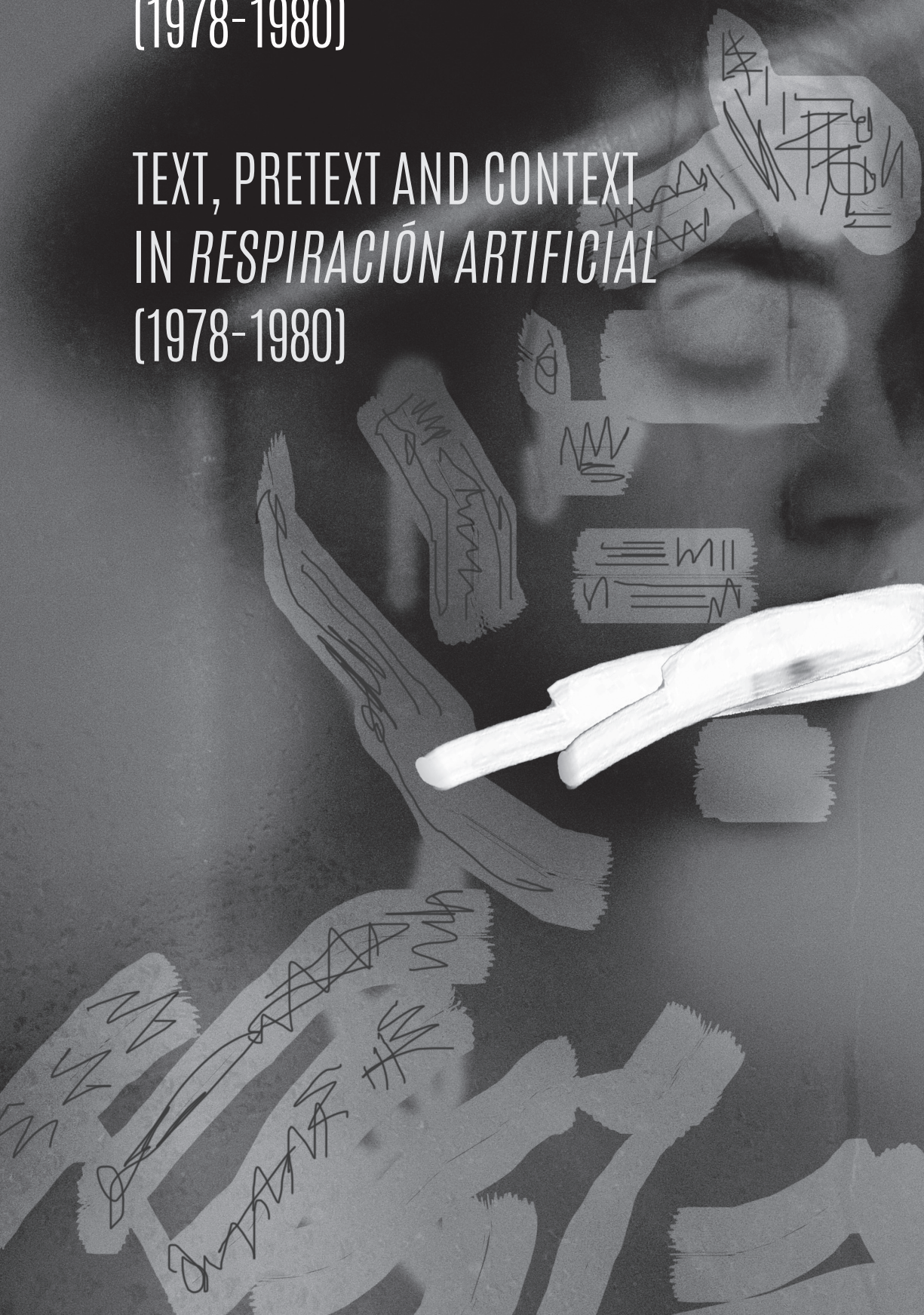


TEXTO, PRETEXTO Y CONTEXTO
EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*
(1978-1980)

TEXT, PRETEXT AND CONTEXT
IN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*
(1978-1980)



Alfonso Macedo Rodríguez

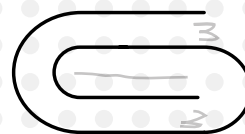
Doctor y Maestro en Humanidades (Teoría literaria)
por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Coordinador de Investigación y profesor investigador
de la Universidad La Salle Pachuca.

Autor de diversos artículos de investigación sobre la narrativa
de Ricardo Piglia y otros escritores hispanoamericanos
en revistas especializadas.

amacedo@lasallep.edu.mx

Recibido 28-06-18 * Aceptado 10-07-18 * Corregido 25-07-18



Última clase de los grupos. No sé cómo hice para escribir una novela sin tener una trama, ni cómo hice para vivir sin tener el dinero necesario. Esas preguntas prácticas me han sacado, o mejor, me han rescatado de las ideas suicidas, que son un conglomerado confuso de situaciones reales o imaginarias. Entre dos mundos igualmente próximos y lejanos: mis encuentros con Elías y Rubén, víctimas de la dictadura, y una novela escrita en una isla desierta.

RICARDO PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi (III)*

Resumen

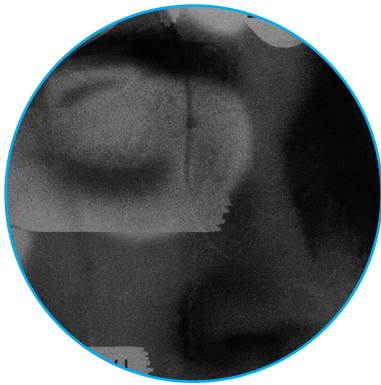
Respiración artificial (1980) no sólo es una de las grandes novelas de la narrativa argentina de la dictadura militar que controló al país entre 1976 y 1983, también es un referente político insoslayable que en cada nueva lectura plantea el problema de la memoria y la escritura como espacios de resistencia social. En este artículo se explorarán los textos previos que anuncian la publicación de la novela, así como el contexto político de censura, autocensura y persecución de los opositores al régimen dictatorial. Los textos que antecedieron a la novela se publicaron en la revista *Punto de vista*, faro intelectual y político de aquella época, y cobran relevancia estética, historiográfica y política, ya que la lectura entre líneas de *Respiración artificial* permite eludir la censura pero también produce nuevas e ingeniosas formas de renovación literaria.

Palabras clave: Dictadura argentina, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, texto, contexto.

Abstract

Respiración artificial (1980) is not just one of the greatest novels of the Argentinian narrative of the military dictatorship that took control of the country between 1976 and 1983. It is also an unavoidable political reference that, in every new reading, reappraises the problems of memory and writing as spaces of social resistance. This paper explores the previous texts that announce the publication of the novel, as well as the political context of censorship, self-censorship and prosecution of the opponents of the dictatorial regime. The previous texts were published in *Punto de vista Review*, intellectual and political headlight of periodical publications of that time, and they acquire aesthetic, historiographical and political relevance, because the reading between lines of *Respiración artificial* eludes censorship, but also produces new and ingenious ways of literary renovation.

Keywords: Argentinian Dictatorship, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, text, context.



“¿Cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, 2001b, p. 19). Esa es la pregunta que Marcelo Maggi, personaje de *Respiración artificial*, le hace a su sobrino Emilio Renzi cuando le envía la primera de una serie de cartas, a propósito de la aparición de su primera novela, *La prolijidad de lo real*, cuya historia está basada en los “sucesos reales” que le llegaron en forma de rumores y chismes de familia. Renzi escribe sobre la vida del tío ausente, quien había sido acusado por su esposa de estafa y robo. En su carta intenta sugerirle que los problemas sociales tienen más importancia que los rumores sobre su pasado. Así, inicia una conversación epistolar en la que Marcelo comienza a dirigir el aprendizaje social y político de su sobrino, a propósito de los acontecimientos de extrema violencia de finales de los años setenta, en el contexto del golpe de Estado de 1976 que desembocó en la peor dictadura militar en la historia de la Argentina.

Al inicio de la novela, Renzi señala una fecha importante: abril de 1976, lo que remite a un momento fatídico, ya que el golpe militar se consolidó el 24 de marzo, así que “los tiempos que corren” —para citar el eufemismo del personaje Carlos Tomatis de Juan José Saer al referirse a la trágica época dictatorial (Saer, 1993, p. 38)— están marcados por la censura, la persecución, el silencio, la desaparición y la muerte.

Aunque *Respiración artificial* se publicó en 1980, desde 1978 había circulado una versión primitiva del fragmento inicial. En este año, a pesar de que la violencia ha-

bía disminuido, aún estaban latentes los riesgos mortales de criticar públicamente o enfrentar de manera declarada al régimen militar¹; en 1978 era casi imposible hacer una denuncia sobre los actos de barbarie del Estado y sus prácticas terroristas sin ser perseguido, encarcelado, asesinado o desaparecido. En ese contexto, la aparición de la revista *Punto de vista*, planeada y dirigida por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia, en marzo de 1978, representó un espacio de resistencia social e intelectual; pronto se convirtió en un referente para los intelectuales y otros ciudadanos que se quedaron y para los que emigraron. Así lo afirma Piglia:

La revista fue publicada con la intención de crear un centro de resistencia y unificación, y de ligar a los intelectuales de adentro con los de afuera. Porque ahí yo por ejemplo escribí una reseña a *La mayor* de Saer, sin firma, en el año 75²; escribí después con el seudónimo de Emilio Renzi un par de cosas. Después publiqué el primer capítulo de *Respiración artificial* ahí. Y después publicamos cosas de escritores exilados, y empezamos a escribir sobre los exilados. En fin, construimos algo que tenía que ver con lo que se podía imaginar que era nuestra política cultural. Revisar la tradición y la historia argentina y establecer conexiones con otra gente para [...] hacer lo que se hizo que fue generar un movimiento de resistencia en condiciones extremadamente difíciles. Y ese grupo –después yo tuve diferencias con ellos– [...] fue el grupo que generó toda una alternativa crítica después del año 81, 82. Nosotros nos opusimos a la guerra de las Malvinas. Yo diría que el único grupo que acá en Buenos Aires se opuso públicamente a la Guerra de las Malvinas fue el grupo de los que estábamos en *Punto de Vista* (Corbatta, 1996).

Por el simple hecho de existir y tratar temas relacionados con la literatura y el presente político, la revista estaba condenada al escrutinio militar pero, como recuerda Piglia, “hay una política específica para hacer en la cultura, que es política sin necesidad de hablar específicamente de la política. Es decir, que se puede hacer política –siendo un intelectual– hablando de Mansilla, de Hernández, de Sarmiento, de las novelas de Cortázar” (Corbatta, 1996). Si desde la sociología se asume que todo proyecto cultural tiene un trasfondo político, es innegable que *Punto de vista* también tuvo una postura política. Aunque el proyecto contemplaba, ante todo, problemas literarios y artísticos, la protesta subversiva disimulada tuvo como objetivo reagrupar a la clase

¹ Para Laura Demaría no existe tal disminución del terrorismo de Estado; se trata, más bien, de la capacidad del escritor argentino para sortear las lecturas inquisitoriales: “la primera novela de Piglia de 1980 [...] eludió la censura por la complejidad de su denuncia” (Demaría, 1999, p. 17). Por su parte, Kathleen Newman recuerda el carácter elíptico de la obra: “Aunque la violencia nunca se menciona directamente, el libro se centra en aquello que no puede decirse, o sea, en ciertas verdades políticas e históricas, y en la cuestión de cómo narrar los hechos reales” (Newman, 2000, pp. 179-180).

² En realidad, el libro aparece por primera vez en 1976 y Piglia publica su nota en 1978 (cfr. Piglia, 1978c, pp. 18-19; y 2017, p. 79).

intelectual diseminada dentro y fuera del país. Así, se trataba “de hacer una revista con el apoyo de los muchachos (Rubén y Elías), trabajar en las sombras una publicación dedicada a reconstruir todo lo que se ha perdido y entrar en conexión con los amigos exiliados” (Piglia, 2017, p. 34).

A partir del primer número, el proyecto comenzó a consolidarse y a anunciar la resistencia secreta por venir; en medio del horror, la paranoia y la censura, el proceso de escritura de *Respiración artificial*—cuyos cambios se produjeron debido a la irrupción de un nuevo gobierno *de facto*—se concentró, en mayor medida, en la situación de emergencia del país: leída en retrospectiva y en clave paranoica, sugiere una denuncia velada al régimen militar, en el contexto de la desaparición de numerosos escritores, creadores y activistas sociales (como Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Héctor Germán Oesterheld, Paco Urondo, Raymundo Gleyzer³ y los amigos de Piglia: Elías Semán y Rubén Kristkauský, a quienes dedica la novela) y la aparición de los primeros números de *Punto de vista*; la publicación de algunos fragmentos, en el número 3 de julio de 1978, anticipa la novela que vendrá y, en una relectura, señala los cambios de la versión definitiva, a propósito de los acontecimientos políticos que tendrán lugar entre julio de 1978 y 1980: en agosto del primer año desaparecen sus amigos y la novela se publica entre noviembre y diciembre del último (Piglia, 2017, pp. 81 y 132).

Unos meses antes de la desaparición de Kristkauský y Semán, Piglia publica un ensayo sobre la reedición de *Allá lejos y hace tiempo* de W. H. Hudson. Firma como Emilio Renzi y, aunque parezca que se trata de una suerte de juego borgiano de los que tanto puso en práctica en su escritura para despistar a los lectores al colocar pistas falsas, en este caso lo hace por temor a ser perseguido: “escribí el ensayo sobre Hudson y lo firmé con mi otro nombre. Que deba firmarlo así no deja de ser una metáfora. ¿Seré capaz de aceptar el anonimato, la discreción, la inseguridad? Pareciera que eso es lo que tengo que hacer en estos tiempos” (Piglia, 2017, p. 71); en ese ensayo, en el número inaugural de la nueva revista, se acerca a uno de sus temas predilectos: las relaciones entre los intelectuales con la clase política y el poder:

3 El cineasta Raymundo Gleyzer (1941-1976?), director de la película documental *México, la Revolución congelada* (Argentina / Estados Unidos, 1973), también desapareció en el contexto de la dictadura; la última vez que fue visto con vida fue el 27 de mayo de 1976. [Debo esta información al Dr. Francisco Peredo, quien leyó una versión preliminar del presente artículo.]

Escribo sobre H. W. Hudson para *Punto de Vista*. Veo a Hudson en una trama de europeos aclimatados en el Plata (para usar la expresión de Sarmiento), sus novelas se traducen simultáneamente con el auge del criollismo. En ese sentido, es una suerte de par de Güiraldes. Y por supuesto es un escritor extraordinario, del nivel de Conrad (Piglia, 2017, p. 69).

La referencia a Joseph Conrad es significativa, ya que este escritor cambió el polaco, su lengua natal, por el inglés, lo que refleja su ambivalencia entre dos culturas en tiempos del colonialismo europeo en el continente africano; así, la asociación con Hudson es pertinente, ya que se trata de otro intelectual que debió adaptarse a otros climas (físicos e intelectuales):

Hay una larga historia de intelectuales europeos asimilados por la cultura argentina. Pedro de Angelis, Paul Groussac, Amadeo Jacques, Charles de Soussens, son algunos de los nombres de una compleja tradición de intelectuales extranjeros que se integran y llegan a cumplir funciones a menudo decisivas en distintos momentos de nuestra historia. Preguntarse por esa función, preguntarse cómo fueron integrados, qué lugar ocuparon, cómo influyeron en la literatura argentina es un modo de entender los mecanismos de una cultura que —definida desde el principio por la oposición entre civilización y barbarie— tuvo en el europeísmo, en el cosmopolitismo, una de sus corrientes principales (Piglia, 1978a, p. 23).

De acuerdo con lo anterior, la observación sobre Hudson produce una reflexión sobre la cultura argentina, marcada por su tendencia a lo europeizante y lo cosmopolita, pero escindida a causa de los violentos sucesos políticos de cada una de sus etapas históricas. Con su ensayo, Piglia contribuye a pensar la función de los intelectuales en una sociedad que en el siglo XIX buscaba su identidad y sugiere una revisión de la historia nacional que incluye sus contradicciones entre los conceptos de civilización (europeizada) y barbarie (autóctona). En parte, la narrativa de Piglia se propone desmontar estos conceptos; a través de la paradoja o la ironía, en diversas ocasiones ha sugerido que la base de la cultura argentina descansa en aquellas posiciones eurocéntricas que reproducen el modelo racionalista de poder sobre el otro.

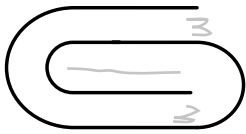
Algunas reflexiones de Piglia parten de sus lecturas de Walter Benjamin, quien en sus “Tesis de filosofía de la historia” —texto que también ha sido traducido al español como “Sobre el concepto de historia”— se pregunta acerca de las relaciones de empatía que el “historiador del historicismo”

puede tener con vencedores y vencidos y responde inmediatamente que el discurso del historiador siempre coincidirá con la ideología del vencedor (Benjamin, 2009, p. 143). Esta lúcida y breve reflexión suscita en el pensador alemán una temprana visión crítica sobre el eurocentrismo, ya que el sometimiento de un pueblo por otro o de una clase social por otra genera una narrativa de la opresión que justifica la subordinación de un pueblo o una clase social; de esos triunfos represivos surgen los “bienes culturales”, el patrimonio cultural que tiene en sus orígenes un historial de hierro y sangre. Por eso, “no hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie” (Benjamin, 2009, p. 144). Desde luego, Piglia es un gran conocedor de la obra de Benjamin; sus lecturas recurrentes, en las décadas de los sesenta y setenta, quedan de manifiesto en su diario⁴; su poética está marcada por su tendencia a *ficcionalizar* y *alegorizar* sus lecturas teóricas⁵. Estas ideas, propuestas de manera explícita en el ensayo sobre Hudson y sugeridas en la novela, adquieren un trasfondo político a la luz del grupo *Punto de vista*, como si el círculo intelectual de Sarlo, Altamirano, Piglia y los futuros integrantes (María Teresa Gramuglio, José Aricó y Hugo Vezzetti) se hubiera asumido como el grupo intelectual heredero de la decimonónica generación del 37 y del grupo *Contorno* de los años cincuenta del siglo XX⁶.

4 En distintos fragmentos de los tres tomos de *Los diarios de Emilio Renzi* hay referencias a Benjamin, como la del lunes 14 de septiembre de 1970: “La figura del escritor como un espía en territorio enemigo era ya la definición que daba Benjamin de Baudelaire como poeta maldito que negaba la moral del capitalismo” (Piglia, 2016, p. 218). Sin duda, algunos personajes de *Respiración artificial* proyectan una sombra parecida a la del *outsider* que Benjamin hace notar en el poeta francés, y que él mismo también proyecta casi como un programa estético.

5 El suicidio en el exilio de Enrique Ossorio ofrece un guiño a la biografía de Benjamin. Ambos se matan en condiciones inciertas y desesperantes: el primero en Chile, pocos días antes de la caída de su enemigo Rosas —a quien sirvió como secretario particular para espíarlo y pasar información—; el autor de *Calle de dirección única* ingirió morfina en un acto que ha sido interpretado como desesperado debido al cierre de la frontera de España con Francia, en Port Bou. Al día siguiente, el gobierno español volvió a permitir el paso. Para Jorge Fonet, quien analiza lúcidamente las relaciones de la novela de Piglia con la obra y vida de Franz Kafka y Walter Benjamin, en el caso de Ossorio y otros personajes se trata de una representación de la búsqueda consciente del fracaso, algo que el secretario de Rosas comparte con otros personajes piglianos, como Marcelo Maggi y Tardewski (Fonet, 2005, pp. 66-67) y sugiere, además, una atmósfera propia de las narraciones kafkianas. Justamente, en una carta de Benjamin a Gérard Scholem, aquél se refiere a la poética del fracaso en Kafka que, pareciera, él también hace suya (Benjamin, 2011, pp. 222-228). En *Respiración artificial*, Kafka es un visionario que anticipa el ascenso del nazismo; sin aparecer como personaje, la sombra de Benjamin se proyecta sobre Ossorio y Tardewski, una víctima de la invasión alemana sobre Europa.

6 No es sino hasta el número 12, correspondiente al periodo julio-octubre de 1981, cuando se anuncia en el editorial que la nueva directora es Beatriz Sarlo. Anteriormente, el consejo había creado a un director imaginario: Jorge Sevilla, nombre detrás del que Sarlo y Altamirano se protegieron. Así, de manera oficial, el Consejo de dirección fue integrado por ella, Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio, Ricardo Piglia y Hugo Vezzetti. En el primer párrafo se justifica la aparición y presencia de la revista tres años atrás: “Venía de algún modo a ejercer un derecho: abrir un ámbito de debate de ideas y elaboración cultural. El derecho a disentir nos parecía, entonces y ahora, una condición básica de la cultura, amenazada material y políticamente” (1981, p. 2). Pasados los años más terribles de la dictadura, el grupo intelectual defiende su derecho a diferir de las ideas oficiales: “Existe una tradición argentina que los que hacemos *Punto de vista* reconocemos: una línea crítica, de reflexión social, cultural y política que pasa por la generación del 37, por José Hernández, por Martínez Estrada, por FORJA, por el grupo Contorno” (1981, p. 2). Así, entre los números 1 y 11, el grupo tendría varios retos políticos urgentes: mantener un espacio para las ideas y la discusión, evadir la censura oficial y sobrevivir.

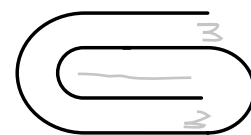


La lectura de Piglia sobre Hudson también señala los cruces que se producen cuando un intelectual europeo —en este caso se trata de un autor nacido en Argentina, de origen anglosajón y padres estadounidenses— es asimilado a la cultura argentina. El autor de *La ciudad ausente* lleva a cabo una operación literaria que será uno de los distintivos de su poética: se trata de efectuar asociaciones aparentemente insostenibles entre dos escritores antagónicos; tal es el caso de Hudson, que Piglia, en una especie de *ars combinatoria* que también tiene como objetivo cimbrar el canon literario nacional, cruza o relaciona con uno de los intelectuales oficiales del régimen de la primera mitad del siglo XX argentino: Ricardo Güiraldes. Al establecer este vínculo antes insospechado y que, de paso, sugiere una denuncia política —desde una visión poscolonial que analiza las obras de Güiraldes y Kipling, a propósito de la asociación que hace Borges de *Don Segundo Sombra* con *Kim de la India*, novelas que recuperan lo exótico de los pueblos marginales, vistos desde una posición eurocentrista, es decir con *Ojos imperiales* (Pratt, 2010, pp. 19-40)— de la cultura europeizante, se pregunta: “[...] si Gombrowicz (ese polaco vagamente apócrifo también aclimatado durante largos años en el Plata) es el reverso de Borges, o mejor, se define en el *Diario argentino* como el reverso de Borges, ¿habrá que decir que Hudson es un Güiraldes inglés?” (Piglia, 1978a, p. 24). Desde luego, esta broma es un intento de inaugurar la serie de combinaciones entre autores antagónicos en sus novelas, *nouvelles*, entrevistas, textos autobiográficos y ensayos⁷.

El artículo sobre Hudson, en el que Piglia coloca a Witold Gombrowicz como el reverso de Borges por su condición antiintelectual, su desprecio por la erudición y su interés en las formas literarias inmaduras sobre las canónicas (y canonizadas), sugiere los futuros procedimientos de ficcionalización de la figura del autor polaco en el personaje Volodia Tardewski. Así,

⁷ Rita De Grandis sigue la genealogía que une a un intelectual extranjero con otro de origen nacional (De Grandis, 1993, pp. 124-125), lo que le permite a Piglia hacer una reflexión permanente sobre la influencia europea en las literaturas hispanoamericanas y actualizar el canon argentino al dinamitarlo desde adentro, ya que en el fondo se trata de una crítica al eurocentrismo dominante y clasista que marginó a escritores como Roberto Arlt, quien carecía de una sólida educación europeizada por no haber pertenecido a las grandes familias rioplatenses burguesas. Por eso, desde la *nouvelle* “Nombre falso”, Piglia llevó a cabo otras asociaciones culturales al establecer insólitas operaciones que unían a escritores contrarios en sus poéticas: el caso más comentado por la crítica es el de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges en la *nouvelle* mencionada y que tendrá en *Respiración artificial* su más importante representación: en un diálogo de café con el poeta provinciano Marconi y Tardewski, el amigo de su tío Marcelo, Renzi sostiene varias ideas explosivas sobre la literatura argentina que rematará con la vigencia de la obra de Arlt sobre la de Borges. Ahí se inaugura una posición crítica que reivindicará la narrativa y los artículos del autor de *Los siete locos*. Otras asociaciones que efectúa: James Joyce y Franz Kafka —también en *Respiración artificial*—, Charles Baudelaire y Karl Marx (Piglia, 2001a, p. 94), Ítalo Calvino y Bertolt Brecht (Piglia, 2001c, p. 42), etc. Cabe señalar que, en su poética, estos cruces cumplen la función de unir los aspectos formales de la obra con sus aspectos políticos. Así, Piglia es doblemente revolucionario porque efectúa una operación que une la estética con la política, lo que en el caso de *Respiración...* produce una denuncia social entre líneas en el contexto de la censura en tiempos de la dictadura militar. Para el estudio de la recepción de “Nombre falso”, en el contexto descrito, cfr. Jitrik, 1976, pp. 84-86; Gnutzmann, 1992, pp. 437-448; Fornet, 2005, pp. 23-59 y Godinas, 2003, pp. 53-71.

el filósofo europeo actualiza los binomios intelectuales (integrados por un hombre de letras local con un pensador o artista exiliado de origen europeo) y establece un diálogo que incluye los conceptos benjaminianos de civilización y barbarie, la oposición entre lo europeo y lo criollo y lo urbano contra lo rural. El proceso civilizatorio lleva consigo una agresiva política colonialista que alcanza a la clase intelectual, ya que ésta, cuando es cercana al sistema, lo legitima⁸. De este modo, Piglia se refiere a un tipo de intelectual, el de origen europeo emigrado a América que se queda a vivir entre los argentinos, se enamora de la nueva patria y mantiene una relación contradictoria con ésta. A través de Tardewski, Renzi comprenderá el sentido de la historia, atroz en todas sus capas y niveles, porque se trata de la historia del poder ejercido por una nación dominante sobre una nación débil. En la segunda parte de la novela, cuando Emilio sale a Entre Ríos para entrevistarse con su tío Marcelo, conoce a Tardewski, quien se presenta como un antiguo y malogrado discípulo de Ludwig Wittgenstein. En una larga conversación que dura toda la noche, y que en realidad abarca la segunda parte en su totalidad, Tardewski sostiene que la razón en la que descansa la filosofía europea, nacida en Grecia, desarrollada en Francia con René Descartes y culminada, en cierto sentido, en Alemania, es el origen del genocidio nazi: "si *El discurso del método* es la primera novela moderna en el sentido indicado [Tardewski se refiere a una supuesta afirmación de Paul Valéry, pero lo que en realidad se sugiere es que todo puede ser leído como ficción⁹], entonces *Mi lucha* es su parodia [...]". Ese monólogo alemán clausura el



8 Estas antítesis incluyen la polémica sobre Domingo Faustino Sarmiento como intelectual refinado que, en su lucha contra el gobierno de Rosas, se ve obligado a exiliarse —como otros prominentes miembros de la Generación del 37—. Piglia resuelve la vieja oposición de origen eurocéntrico mediante la ficcionalización de un momento altamente simbólico en la historia argentina: en su diario se lee: "Trabajo en el comienzo de la segunda parte [titulada "Descartes"]. Análisis de la primera página del *Facundo*: la oposición entre civilización y barbarie se transforma en la oposición entre quiénes pueden y quiénes no pueden leer una frase en francés" (Piglia, 2017, p. 54); estas ideas también aparecerán antes de la novela, en "Notas sobre *Facundo*", en el número 8 de *Punto de vista* (Piglia, 1980, pp. 15-18). De este modo, el escritor propone una relectura del canon, ya que Sarmiento, intelectual opositor a Rosas, presume de su cosmopolitismo y racionalismo, lo que lo lleva a escribir una emblemática frase rumbo al exilio: "Las ideas no se matan" (Piglia, 2001b, p. 131). Según Emilio, la cita, que todos los niños argentinos aprenden de memoria, está desviada: Sarmiento la atribuye erróneamente a otro intelectual, Fourtol, pero en realidad se trata de una frase de Volney, lo que, de paso, se considera uno de los momentos más citados de la obra, ya que nuestro novelista demuestra la contradicción de la literatura argentina: sus orígenes se remontan a "una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie" (Piglia, 2001b, p. 131). De este modo, pone en duda los valores europeos y anticipa el relato de Tardewski acerca del encuentro entre Kafka y Hitler. Por su parte, Graciela Speranza ha estudiado este pasaje y ha descubierto que la cita atribuida a Volney en realidad ha sido "usada como epígrafe en un artículo de Charles Didier de la *Revue Encyclopédique* de donde seguramente la toma Sarmiento" (Speranza, 2006, p. 267), lo que significa que Piglia vuelve a despistar a sus lectores para continuar con su anulación de las fronteras entre ficción e historia y cuestionar la mentalidad eurocéntrica.

9 En "La lectura de la ficción", entrevista publicada en *Crítica y ficción*, la reportera Mónica López Ocón retoma esa afirmación de Tardewski a propósito de que la obra de Descartes es una novela, según Valéry. Piglia responde con otra afirmación hiperbólica pero que contribuye a su poética de los modos sesgados de lectura: "¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir

sistema inaugurado por el monólogo francés. El relato de Hitler muestra cómo se ha canonizado y cómo han envejecido las formas de discurso inauguradas por Descartes. De allí que se lo pueda ver como una parodia” (Piglia, 2001b, p. 194). De este modo, *Respiración artificial* sugiere, sutilmente, que las prácticas nazis de persecución y horror se instalaron e institucionalizaron en la nación argentina.

“¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta” (Piglia, 2001b, p. 13). Renzi narra el inicio del encuentro epistolar que sostendrá con Maggi, lo que sugiere el inicio de su educación política y sentimental; en ese sentido, *Respiración...* es una novela de aprendizaje. Emilio había publicado una novela con la historia del tío, y éste le escribe no tanto para corregir esa versión de lo que realmente pasó, sino para hacerle notar que su huida de la vida burguesa de esas décadas fue por cuestiones políticas: “Maggi [...] también proveniente del mundo de las letras, pero, además, militante político, piensa que su sobrino padece de un mal —el gusto por la literatura—, pero pronto se curará” (Quintana, 2001, p. 71). De este modo, Maggi introduce a su sobrino en el estudio de los archivos personales de Enrique Ossorio y los problemas políticos de los dos siglos de la historia argentina, que en 1976 había desembocado en la barbarie.

Respiración artificial establece diversas relaciones entre el pasado decimonónico y el presente de la dictadura de los años setenta y ochenta. Maggi, que da clases de historia y renunció a una vida burguesa, conserva el archivo personal de Ossorio que le hereda a Emilio debido al peligro en que se encuentra, lo que sugiere que presiente su desaparición en manos de los militares. A través de la lectura de los papeles de Ossorio, de las entrevistas de Renzi con el senador Luciano Ossorio (nieto del secretario del dictador Rosas) y de la relación epistolar entre tío y sobrino, se sugiere la presencia del horror del poder militar en el último cuarto del siglo XX. Como géneros extraliterarios empleados en la ficción, el archivo, las cartas, el monólogo del senador y otros tipos de textos que circulan en la novela cumplen la función de denunciar elípticamente ese periodo de terrorismo de Estado, remiten “al lector los acontecimientos que se desarrollan fuera del texto” y señalan “los silencios de la novela, las desapariciones que eran parte de la vida cotidiana entre 1976 y 1979” (Newman, 2000, p. 181).

una suerte de bovarismo clínico [...] se puede pensar que *La interpretación de los sueños* es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las *Confesiones* de Rousseau” (Piglia, 2001a, p. 10).

De acuerdo con lo anterior, *Respiración artificial* puede ser leída como una novela de aprendizaje y como una novela política que evade la censura dominante del régimen a través de una serie de procedimientos que permiten identificar la denuncia política entre líneas. La aparición de *Punto de vista* marcó la necesidad de tener una noción aproximada de los actos de violencia del Estado para evadirlos.

El número 1, publicado en marzo de 1978, y que contiene el ensayo sobre Hudson, marca el inicio de una época en la que poco a poco los intelectuales y los artistas saldrán de su encierro y romperán el silencio. Justamente, en el número 3 se publica “La prolijidad de lo real” (Piglia, 1978b, pp. 26-28), borrador del fragmento inicial de *Respiración artificial* que anticipa la denuncia entre líneas del régimen militar pero que aún se encontraba en proceso de escritura. El título provisional¹⁰ remite al poema “La noche que en el sur lo velaron” de *Cuaderno San Martín* de Borges: “Y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real” (Borges, 1999, pp. 105-107). Resulta significativo que Piglia haya efectuado algunos cambios en el contexto del gobierno militar, pues además de la sustitución del nombre, en el hipertexto ya no figura el epígrafe con los versos de Borges, sino un fragmento de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. Para Jorge Fernet, la cita del poema de Borges es una operación literaria característica de la poética de Piglia:

En el segundo párrafo Renzi dice que Maggi, “como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII que ahora sirve de epígrafe a este relato”. El punto de partida del texto es, en esa primera versión, un recurso muy utilizado por Piglia en “Nombre falso”: la cita falsa, porque “las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII” no son sino los versos finales del poema de Borges “La noche que en el sur lo velaron”. En la versión final del poema este juego desaparece; los recursos en los que se basaba “Nombre falso”, aunque presentes, no son explotados ya del mismo modo (Fernet, 2005, pp. 60-61).

Estos cambios se deben al contexto político que termina por introducirse, casi con la misma violencia de los hechos reales, en la versión definitiva. En las páginas de su diario, Piglia comenta algunos detalles del proceso de escritura, como los nombres de los personajes, y el re-

¹⁰ Piglia dudaba del título, ya que le atraía más el de *Respiración artificial*, nombre que ya había anunciado, en una entrevista (Fernet, 2005, p. 60), para otra narración que estuvo trabajando desde los años setenta y que terminó por interrumpir, sobre unos asaltantes de banco –años después, Piglia retomaría ese proyecto para reescribirlo y publicar *Plata quemada* en 1997—. En el fragmento titulado “La prolijidad de lo real”, en el mundo de la ficción, el personaje Renzi afirma que su novela se llama *Respiración artificial* (Piglia, 1978b, p. 27), sin embargo, en la versión definitiva se invierten los nombres: *Respiración artificial* es la primera novela de Piglia y *La prolijidad de lo real* es la primera novela (imaginaria) de Renzi.

curso del archivo para colocar ahí los metatextos: cartas de Enrique Ossorio a sus compañeros de lucha, fragmentos de novela, entradas de diario, etcétera: se trata, por lo tanto, de “la materia prima del historiador” (Fornet, 2005, p. 70). Con el golpe de Estado, el autor decide replantear su proyecto y adecuarlo al presente: sustituye el año 1968 —que sugiere otro golpe militar, en esa ocasión encabezado por el general Juan Carlos Onganía, que también produjo violencia, censura y el cierre de las universidades— como el inicio de las acciones por el de 1976. Así, más allá del uso que le da a los versos de Borges y que cumplen una función lúdica (según Fornet), y que incluye la intencionalidad de Piglia de ser leído desde la tradición literaria canónica que se propuso reordenar, el cambio de epígrafe y de título coloca a la narración en un contexto social preciso, lo que sugiere, ya desde las primeras páginas, que se trata de una denuncia entre líneas¹¹. Esa referencia intertextual también establece una conexión con el concepto que Ana María Barrenechea estudió como “la expresión de la irrealidad” en los cuentos de Borges desde finales de los años cincuenta: la combinación de elementos ficcionales con referencias reales tomadas de citas, libros y personajes históricos (Barrenechea, 1957, pp. 54-72). Desde la *nouvelle* “Nombre falso” (1975), Piglia llevó hasta la exasperación los juegos borgianos para confundir a los lectores y producir una recepción vertiginosa que hace dudar de la existencia de autores, volúmenes y textos. Sin embargo, más allá de esa referencia que sugiere refinamiento y erudición, y en el contexto de la novela y el horror insinuado, sugerido por la desaparición de compañeros y amigos, la “prolijidad de lo real” estanca a las personas que padecieron la dictadura. La tercera acepción del término prolijo, según el *Diccionario de la Lengua Española*, es “impertinente, pesado, molesto”. La primera acepción es “largo, dilatado con exceso”. En ambas versiones, la del pre-texto de 1978 y la definitiva de 1980, Maggi enseña historia a “jóvenes incrédulos, hijos de comerciantes y chacareros de la localidad” (Piglia, 1978, p. 28; 2001b, p. 18) y sugiere el horror del régimen militar de su tiempo al invertir la estructura y el sentido de la frase tan citada de James Joyce: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”¹² (Piglia, 2001b, p. 19). En el contexto de los años más duros de la

¹¹ El título *Respiración artificial* ha sido analizado desde el contexto del poder: se entiende como la asfixia del pueblo argentino —tanto en el régimen de Rosas como en la dictadura de Jorge Rafael Videla y el resto de los militares— y los pueblos europeos durante las invasiones nazis (Corbatta, 1999, p. 60). Por su parte, Daniel Balderston afirma que el título “sugiere un acróstico aproximado de República Argentina” y que también se trata de “una técnica para salvar a aquellos que no pueden respirar por su cuenta: la vida es insuflada en ellos por otro”, lo que implica darles voz a los muertos y desaparecidos a través de la ficción (Balderston, 2000, p. 177).

¹² La cita original del *Ulysses* de Joyce que Piglia deformó para ajustarla al discurso de su personaje es: “—La historia —dijo Stephen— es una pesadilla de la que trato de despertar” (Joyce, 1999, p. 103). Para el análisis de la inversión de esta cita, en diálogo entre Kafka, Joyce y Piglia, cfr. Fornet, 2005, pp. 95-104; se trata de la asociación entre

dictadura, el texto excede su sentido literal—en relación con la historia familiar de Maggi y Renzi y la trágica historia de Enrique Ossorio—y alude directamente al presente. Como ya se mencionó, uno de los cambios importantes entre ambos textos es la fecha en que Marcelo le escribe a Renzi: en el fragmento de *Punto de vista*, es abril de 1968 (Piglia, 1978b, p. 26); la fecha definitiva es abril de 1976 (Piglia, 2001b, p. 13). El pre-texto o hipotexto¹³ oculta provisionalmente la fecha real. Por otro lado, Renzi narra los acontecimientos en 1979, año clave en los niveles textual y metatextual, ya que dentro de la obra, dentro del archivo personal de Ossorio, se encuentra una novela utópica suya que se proyecta al futuro: *1979*. Ahí se anuncia el porvenir desastroso: la vida de Ossorio, desacreditada por enemigos y aliados que lo consideran traidor, es una alegoría de los tiempos que corren a finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX. Hablar de una dictadura anterior funciona para hablar, sutilmente, de la dictadura del tiempo presente. Una de las frases más citadas de la novela, “hablar de lo indecible” (Piglia, 2001b, p. 215), parece el eco de una reflexión de Gombrowicz, quien en un viaje por el río Paraná, registrado en su *Diario argentino*, especula sobre las palabras de dos personas que esconden sus verdaderos pensamientos que se ven obligados a ocultar:

El industrial de San Tolentino comentó; “Tiempo malo”... y nuevamente me pareció que en realidad no fuera eso... como si hubiera querido decirme algo distinto, sí, algo distinto... y tuve la misma impresión cuando durante el desayuno un médico de Asunción, exiliado político, hablaba sobre las mujeres de su tierra. Hablaba. Pero hablaba precisamente (esta idea me persigue) para *no decir*, sí, para no decir realmente lo que tenía que decir. Lo miré... pero nada, un rostro sereno, satisfecho y benévolo, sin huella de misterio (Gombrowicz, 2006, p. 112. *Cursivas del autor*).

Como ya se mencionó, Gombrowicz es el modelo real que funciona como base para la creación del personaje Tardewski en *Respiración artificial*. Como escritor marginal, es decir como es-

el horror del pasado argentino del siglo XIX—con los textos de Enrique Ossorio—y el horror del siglo XX. La cita cobra un sentido trágico en el contexto del avance del nazismo en tiempos de Kafka y en la época de la dictadura del país sudamericano.

13 El fragmento, inédito antes de su aparición en el número 3 de *Punto de vista*, es un pre-texto en el sentido etimológico, sin embargo, de acuerdo con la terminología de Gérard Genette en *Palimpsestos*, el cuarto tipo de transtextualidad, la hipertextualidad, consiste en “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14). Prescindiendo de la última aclaración sobre el comentario—como ejemplo de metatextualidad, según el estudioso francés—, el hipotexto es un texto previo al hipertexto, por lo que existen nexos permanentes entre ambos. Así, el hipotexto es “La prolijidad de lo real”, que será revisado y modificado dos años después para la primera edición de *Respiración artificial*, el hipertexto.

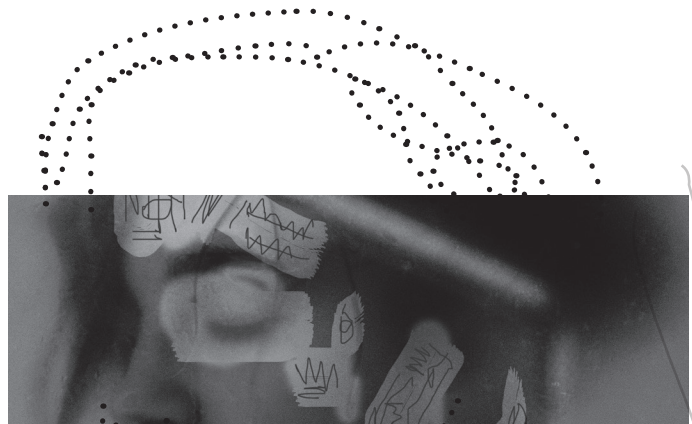
critor que no se coloca en el centro del canon —ni en la literatura polaca ni en la argentina—, Gombrowicz comparte con Roberto Arlt una posición excéntrica en el canon argentino, aunque su recepción y los estudios sobre la obra de ambos han aumentado en las últimas décadas; en el caso del autor europeo, su situación de exiliado desde los tiempos de la invasión nazi en Polonia contribuyó a su aislamiento. En el fragmento citado, el trasfondo político se insinúa en el discurso de los viajeros: hablar de lo indecible y decir una cosa en lugar de otra, en espera de que el código que dos interlocutores comparten contenga un mensaje que el destinatario pueda descifrar a solas, son dos operaciones lingüísticas que, en la novela de Piglia, se sugieren entre líneas, a través de la elipsis y las acciones que carecen de explicaciones. La elipsis también puede ser interpretada como una especie de cita deformada y puede integrar la serie de citas textuales y citas alteradas que proliferan en la novela, dentro de un proyecto literario que se acerca a la poética de Borges y toma en cuenta la teoría de Walter Benjamin¹⁴. En el caso del autor del *Libro de los pasajes*, Piglia logra que *Respiración artificial* se aproxime al sueño de construir una obra con citas textuales, ya que se compone de múltiples citas que en muchos casos no indican su origen; así, la cita que Piglia probablemente tomó de Gombrowicz, base real para el nacimiento de Tardewski como el visionario que anuncia el horror por venir y que identificó en Kafka al intelectual que detectaría y advertiría del régimen nazi en Europa, es una apropiación que adquiere una dimensión política innegable: “hablar de lo indecible” es asumir una postura subversiva en la vida social y la literatura. Además, esta cita es un recurso para evadir la censura de los lectores oficiales del régimen. No es gratuita, así, la presencia de Arocena, el personaje lector paraonico, examinador de la correspondencia ajena, que intercepta cartas diversas (como las de Emilio y Marcelo) y a quien podría atribuírsele la desaparición de éste. Si en el hipotexto las acciones comienzan en 1968, en la versión definitiva la fecha inicial queda en abril de 1976, cuando las acciones represivas del sistema político habían mostrado su rostro más sanguinario.

Otro cambio fundamental entre hipotexto e hipertexto es el epígrafe: se abandona el de Bor-

14 En el cuento “Utopía de un hombre que está cansado”, el narrador personaje viaja al futuro; su anfitrión comenta que en su época se ha abolido la imprenta y ya no se hacen lecturas, solo relecturas. De paso, después de haber citado a alguien y de que el narrador le preguntara si se trataba de una cita, responde: “Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” (Borges, 2000, p. 102). La relación con la novela de Piglia también puede establecerse en el plano hermenéutico: ante el horror del presente, queda la reinterpretación y la relectura de la historia argentina en particular y la historia universal. No es gratuita, así, la referencia a Hitler, ese supuesto “filántropo” que inventó la “cámara letal” (p. 106) para ponerle fin al sufrimiento humano según el anfitrión del futuro, lo que también podría interpretarse como el triunfo del nazismo en su paso al resto de los países del mundo (como la Argentina) y la lectura que harán los habitantes de la Tierra miles de años después: el discurso de los historiadores, entonces, sí estará con los triunfadores, como Benjamin ya había hecho notar.

ges –un poco forzado, en realidad–, para colocar unos versos de los *Cuatro cuartetos* de Eliot: “*We had the experience but missed the meaning / an approach to the meaning restores the experience*” [“Vivimos la experiencia pero nos eludió su sentido / y el acceso al sentido restaura la experiencia”]. Esta referencia “despliega una densidad textual mediante la que se intenta, de alguna forma, descubrir el significado siempre huidizo de la historia argentina” (Quintana, 2001, p. 70) y puede ser leída como una alegoría de los desaparecidos; el epígrafe está precedido por la dedicatoria: “A Elías y a Rubén / que me ayudaron a conocer / la verdad de la historia”, y es un paratexto emblemático que produce una interpretación en la que el horror pasa de la cita erudita a la crítica política implícita. De este modo, la historia argentina, marcada por diversos ciclos de sangre, es interpretada a la luz de la ficción, ya que ésta se convierte en un espacio de resistencia social¹⁵ que supera muchos filtros de la inquisición castrense:

La novela de Piglia, por su tono elusivo, que se contradice a sí mismo y por su aproximación fragmentada a la verdad, sugiere de una manera muy poderosa la presencia de la persecución o un estado mental inquisitorial en el país en que fue escrita, y muestra cómo un escritor ingenioso puede eludir a los inquisidores (Balderston, 2000, p. 176).



¹⁵ Para el estudio de la literatura como “literatura de la memoria” y como sitio de resistencia social, cfr. Kohut, 2007, pp. 113-134.

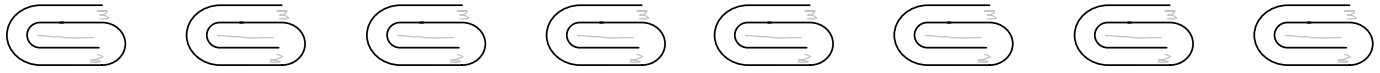
Renzi escribe una novela al estilo "saga familiar" que fracasa: "Para evitar el costumbrismo y el lenguaje oral que hacían estragos en las letras nacionales yo (como quien dice) me había ido a la mierda" (Piglia, 2001b, p. 16); al poco tiempo, su tío le escribe y le da una lección: se ha perdido la experiencia pero el acceso al sentido la restaurará. La dedicatoria también es una forma de responder a la violencia de Estado y una forma de resistencia social emotiva: Elías y Rubén pertenecieron a Vanguardia Comunista y contribuyeron al nacimiento de *Punto de vista*, tal como Piglia lo consignará en su diario, un testimonio que emergerá hasta la publicación del tercer volumen:

Punto de vista está en imprenta y saldrá en marzo. Elías y Rubén son la base de apoyo económico. Buscamos que la revista persista en esta época sombría, en la que todos se cuidan y se esconden: hay que tratar de que los intelectuales se junten y hay que tratar también de ligarnos al exilio. Discutimos vagos proyectos sobre el número dos. Tratamos de hacer reaparecer a los viejos amigos, que salgan de abajo de las piedras. Nicolás Rosa, M. T. Gramuglio, Jorge Rivera. La dictadura los descorazona. Veré si puedo pedirle un relato a Miguel Briante o a Alberto Laiseca: los que sobreviven en el terror (Piglia, 2017, pp. 70-71).

El fragmento anterior remite al presente atroz de aquellos años; en varias ocasiones, Piglia había dejado por escrito algunos detalles de sus encuentros con Rubén y Elías en su diario, pero, por supuesto, resulta más significativo el registro de la detención de los compañeros:

Los amigos desaparecidos. Anoche Andrés me trae la versión, los detalles. Elías pidió unos libros para leer cuando vinieron a buscarlo. Rubén se despidió de su mujer y de sus hijos. Discuto con Andrés caminando por Florida. Luego, más tarde, hondos cavilaciones nocturnas. El alcohol. Los tranquilizantes. En vela desde las tres de la mañana. Pienso en ellos y no puedo hacer nada (Piglia, 2017, p. 81).

Esta entrada, del lunes 28 de agosto de 1978, registra únicamente los días posteriores a la detención; hay incluso un tono elusivo de los acontecimientos, una paranoia por demás justificada. Sólo una entrada anterior, de seis días atrás (martes 22), alumbra parcialmente y de manera elíptica lo que está ocurriendo: "Anoche me despierto a las dos de la mañana. Terror. Miro por la ventana, en la calle no hay autos. Tomo una pastilla para dormir. Los detalles microscópicos del miedo (el ruido del ascensor en la noche)" (Piglia, 2017, p. 81).



A partir de este suceso, los integrantes de la revista se mantendrán en zozobra, pues no saben si serán delatados por su cercanía con Elías y Rubén. Sarlo, Altamirano, Piglia y otros integrantes tienen que cambiarse de domicilio en varias ocasiones y vivir a salto de mata ante el temor de que sus nombres aparezcan en alguna de las sesiones de tortura que sus compañeros debieron padecer. La falsa tranquilidad de los días siguientes, en los que nadie llegaba a detenerlos, contrasta con la frustración y la impotencia de no poder hacer nada y refleja nítidamente el estado de precariedad de la vida de los argentinos opositores al régimen. Muchos años después, en abril de 2008 y en el contexto del último número de *Punto de vista*, Beatriz Sarlo se despide de los lectores y rememora esa antigua condición de precariedad e intemperie: “En el verano de 1978, cuando Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y yo la planeamos junto a Elías Semán, un desaparecido de Vanguardia Comunista, intuí que lo que comenzaba en aquel momento opuesto a todo optimismo sería el eje de mi trabajo y que yo era responsable de que la revista subsistiera contra todas las predicciones” (Sarlo, 2008, p. 1). Junto a esa precariedad instalada en la vida cotidiana, la ensayista se limita a mencionar a uno de los dos desaparecidos que habían financiado el proyecto editorial, pero en otro testimonio es más profunda: “Elías Semán, Rubén Kristkauský y Abraham Hochman, los dirigentes de Vanguardia Comunista, que habían puesto la plata inicial, fueron secuestrados y asesinados seis meses después de la aparición del primer número” (Orecchia Havas, 2010, pp. 176-177).

De este modo, no es sino hasta los testimonios de Sarlo en 2008 y 2010 y la publicación del tercer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, en 2017, cuando los desaparecidos Elías y Rubén son reivindicados explícitamente, ya que su desaparición y muerte tuvieron un sentido para el autor: “conocer la verdad de la historia”¹⁶, que sólo podía ser leído entre líneas. Así, si en el terreno político, en el que el fracaso está anunciado al momento de emprender cualquier tipo de actividad de denuncia o resistencia ante el régimen militar, toda acción subversiva parecía un suicidio, condenada de antemano a la derrota, en el campo de la creación literaria, entre líneas, habría un resquicio de esperanza. En el cuento “La loca y el relato del crimen”, incorporado al volumen *Nombre falso*, Renzi demuestra que un acusado de homicidio es inocente, pero la policía está protegiendo al verdadero

16 Rita De Grandis interpreta las palabras de la dedicatoria como un oxímoron borgiano que la remite a la historia (De Grandis, 1993, p. 143); sin embargo, más allá del “préstamo textual” que Piglia toma del autor de *El Aleph*, en los años siguientes a la publicación de la novela aún no era tan conocida la historia de los dos amigos desaparecidos, por lo que la dedicatoria, ahora, posee un sentido mucho más político.

culpable. Como nadie le concede legitimidad a su investigación (de carácter exclusivamente lingüístico), escribe un cuento en el que relata la verdad de los hechos (Piglia, 2002). Así ocurre, cinco años después, con *Respiración artificial*: a través de una historia cruzada de diversos metarrelatos, alusiones intertextuales, dedicatorias y epígrafes, puede leerse, entre líneas, que la denuncia social se hace dentro del universo de la literatura y que por eso escapa de la censura; de este modo, el arte encuentra nuevos procedimientos para denunciar el terror promovido por los gobernantes de cualquier época y cualquier geografía.

CONSIDERACIONES FINALES

Hubo escritores que decidieron quedarse en la Argentina y asumir los riesgos de esa postura. Otros se vieron obligados a huir. En todos los casos, resulta evidente que la creación literaria y la vida cultural –sin hablar del todo de los muertos, los desaparecidos, los hijos adoptados en secreto por las familias de los militares y las madres que buscaban a sus hijos– encontraron nuevos modos de expresar y representar el horror. *Punto de vista* nació en medio de la violencia cotidiana, sobrevivió a los obstáculos políticos y económicos y tuvo una vida de treinta años, con noventa números completos. En los primeros quince, Piglia tuvo una participación central, cuando se publicaron sus ya citadas “Notas sobre Facundo”, el célebre ensayo “Ideología y ficción en Borges” –donde anticipa algunas de sus ideas más explosivas sobre la literatura argentina, un año antes de *Respiración artificial*– (Piglia, 1979, pp. 3-6), la nota anónima sobre *La mayor* de Juan José Saer y “La prolijidad de lo real”; después, su nombre desapareció del Consejo de dirección¹⁷. En todo caso, la recepción de su primera novela fue lúcida: María Teresa Gramuglio y Sarlo, así como el filósofo José Sazbón, quien hizo uno de los primeros estudios sobre la novela (Sazbón, 1981, pp. 37-44), fueron los primeros en hacer una lectura política del texto, a propósito de la violencia que se infiere de los silencios y las escasas acciones de los personajes¹⁸: después del intercambio epistolar con su tío y haber tomado nota de sus lecciones, Renzi sale a Concordia, Entre Ríos, para conocerlo, pero Marcelo ha desaparecido

¹⁷ En el número 16, de noviembre de 1982, el Consejo está integrado por Altamirano, María Teresa Gramuglio, Sarlo y Hugo Vezzetti (*Punto de vista*, 1982, p. 2). Para ese momento, Piglia ya habrá renunciado a la revista debido a sus desacuerdos con Sarlo, sobre todo porque no coinciden en sus ideas sobre la relación literatura-política. Dos entradas del diario del martes 14 de julio y el jueves 13 de agosto de 1981 lo consignan: 1. “Reuniones varias en la revista, se forma un comité de dirección (se agregan María Teresa Gramuglio y Hugo Vezzetti). Intento politizar la cuestión, no encuentro ningún eco”. 2. “No me gusta *Punto de vista* pero «estoy ahí» y es lo que hay, es una forma de salir del aislamiento” (Piglia, 2017, pp. 143 y 149).

¹⁸ La mirada de Sazbón se centra en la revisión filosófica del tiempo en la novela, a propósito de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger y uno de los postulados implícitos: la razón europea que se consolida con Descartes tiene su corolario en Auschwitz.

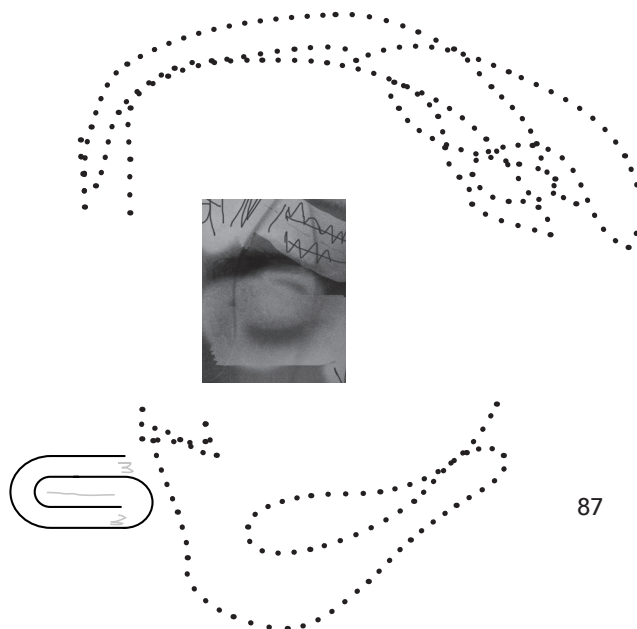
y en su lugar se presenta Tardewski, con quien entabla una larga conversación, llena de polémica y argumentos que, en su lectura de la obra, a Saer le parecen fundamentales porque, con esta novela-ensayo, Piglia se aventuró a expresar algunas ideas en una "época en la que en Argentina estaba prohibido argumentar" (Saer, 2004, p. 272); al final, Emilio comprende lo que nadie le dice: su tío ha desaparecido en manos de los militares. Tardewski le entrega los documentos de Ossorio. Así, se clausura una historia personal (la del tío) para que se inaugure la novela social: Renzi, finalmente, conoce la verdad de la historia.



FUENTES DE CONSULTA

- BALDERSTON, D. (2000). El significado latente en *Respiración artificial*. En J. Fornet (Ed.). *Ricardo Piglia* (pp. 171-178). Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- BARRENECHEA, A. M. (1957). La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. En A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina* (pp. 54-72). México: UNAM.
- BENJAMIN, W. (2009). *Estética y política*. Trad. T. J. Bartolotti y J. Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BENJAMIN, W. y Scholem, G. (2011). *Correspondencia 1933-1940*. Trad. R. Lupiani. Ed. G. Scholem. Madrid: Trotta.
- BORGES, J. L. (2000). *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (1999). *Obra poética, 1 (1923-1929)*. Madrid: Alianza Editorial.
- CORBATTA, J. (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- CORBATTA, J. (1996). *Ricardo Piglia o la pasión de una idea. Reportaje a Piglia*. Recuperado el 27 de junio de 2018 de http://www.angelfire.com/amiga/jcorbata/libros/book_dirty_war/jmainpiglia.htm
<https://doi.org/10.1353/ntc.1996.0010>
- DE GRANDIS, R. (1993). *Polémica y estrategias en la narrativa argentina. José María Arguedas. Mario Vargas Llosa. Rodolfo Walsh. Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DEMARÍA, L. (1999). *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- FORNET, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras Cubanas.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- GNUTZMANN, R. (1992). Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia. *Revista Iberoamericana*, 158, 437-448.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1992.5043>
- GODINAS, L. (2003). La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia. *Signos literarios y lingüísticos*, V, 1, 53-71.
- GOMBROWICZ, W. (2006). *Diario argentino*. Trad. S. Pitol. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- JITRIK, N. (1976). En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia. *Cambio*, 3, 84-88.
- JOYCE, J. (1999). *Ulises*. Trad. J. M. Valverde. Barcelona: Lumen / Tusquets.
- KOHUT, K. (2007). ¿Literatura comprometida o literatura de la memoria? En R. Corral (Ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 113-134). México: El Colegio de México.
- NEWMAN, K. (2000). Ángeles torturados: 1976. En J. Fornet (Ed.). *Ricardo Piglia* (pp. 179-197). Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*. Berna: Peter Lang.
<https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0001-0>
- PIGLIA, R. (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (1978a). Hudson. ¿Un Güiraldes inglés? *Punto de vista*, 1, 23-24.

- PIGLIA, R. (1979). Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, 5, 3-6.
- PIGLIA, R. (1978b). La prolijidad de lo real. *Punto de vista*, 3, 26-28.
- PIGLIA, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2002). *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (1980). Notas sobre Facundo. *Punto de vista*, 8, 15-18.
- PIGLIA, R. (1978c). *Punto de vista* señala: *La mayor*. *Punto de vista*, 3, 18-19 [nota sin firma].
- PIGLIA, R. (2001b). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2001c). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE.
- PRATT, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. O. Castillo. México: FCE.
- Punto de vista* (1982). 16, 2.
- QUINTANA, I. (2001). *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago, Rosario: Beatriz Viterbo.
- S/A (1981). *Punto de vista* [editorial]. *Punto de vista*. 12, 2.
- SAER, J. J. (2004). Historia y novela, política y policía. En A. Rodríguez Pérsico (Comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (pp. 271-273). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- SAER, J. J. (1993). *Lo imborrable*. Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial.
- SARLO, B. (2008). Final. *Punto de vista*, 90, 1-2.
- SAZBÓN, J. (1981). La reflexión literaria. *Punto de vista*, 11, 37-44. También en J. Fornet (Ed.). *Ricardo Piglia* (pp. 119-139). Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- SPERANZA, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.



Copyright (c) 2018 Alfonso Macedo Rodríguez.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de la licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)