

LA FICCIÓN COMO CITA DEL PRESENTE
NOTAS SOBRE *Respiración artificial*
DE RICARDO PIGLIA

LUIS IGNACIO GARCÍA*

Para Alejo, que me esperó.

Ajenos me son, y una burla, los hombres del presente, hacia quienes no hace mucho me empujaba el corazón; y desterrado estoy del país de mis padres y de mis madres. Por ello amo yo tan sólo el país de mis hijos, el no descubierto, en el mar remoto: que lo busquen incesantemente ordeno yo a mis velas. En mis hijos quiero reparar el ser hijo de mis padres: ¡y en todo futuro — este presente!
F. Nietzsche (*Así habló Zaratustra*)

I. Historia, acontecimiento y ficción¹ hallaron en la Argentina un punto de condensación de particular intensidad epocal en *Respiración artificial*, de 1980, de Ricardo Piglia. Allí la ficción intentó pensar un acontecimiento que había desgarrado definitivamente la experiencia de la historia como sentido. Fue precisamente el quiebre radical entre experiencia y sentido el que buscó ser pensado desde una renovada constelación de ficción, acontecimiento e historia. Como lo sugiere el epígrafe de Eliot que preside la novela: *We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience*. El problema de la experiencia (y su pobreza) remite desde el principio al problema de la narración. La experiencia en bruto, la experiencia del horror, perdida para el sentido, puede ser recuperada desde una aproximación a ese sentido perdido, al sentido de la propia pérdida. La búsqueda del registro retórico de

* Universidad Nacional de Córdoba

¹ Este ensayo es una versión ampliada del trabajo presentado en el Simposio “Historia, acontecimiento y ficción”, que tuviera lugar en Santiago en noviembre de 2006.

esa aproximación hará de esta novela una experiencia del lenguaje aún hoy inquietante.

II. *Respiración artificial* se sitúa en un punto de inflexión en el debate intelectual argentino. Pero a la vez lo inscribe. Podemos ver en su irrupción el espacio liminar en que la historia es quebrada desde dentro por su propia e irreductible instancia de inapropiabilidad. Ese resto inapropiable, el acontecimiento, golpe a la inteligibilidad, pone en jaque la propia posibilidad de nombrar, de narrar los “hechos reales”. Pero esa imposibilidad no es sino el reverso de la urgente necesidad de significarlo, de sumergir el presente en el torrente de la historia. Estamos ante el esfuerzo aporético de narrar el espesor de lo histórico en el momento preciso en que comienza a desvanecerse en cuanto narración de sentido. Y es esta situación *liminar* de esta novela que instaló en los 80 el debate ficción-política, la que la convierte en relevante para pensar la situación liminar de nuestros días. El interés actual de ésta ya vieja novela es que aún puede instalarnos en esa situación de quiebre, de tránsito. Es el momento justo en que la narración aún pregunta por la historia, pero anunciando al mismo tiempo el naufragio de lo histórico, al menos tal como venía siendo entendido, abriéndose al panorama de las diversas formas de lo “posmoderno” de la narrativa posterior. Ya no piensa la historia como proyección plena de sentido, pero aún no descarta la pregunta por lo histórico en cuanto tal. Esa frágil cornisa parece análoga al punto de fuga en el que hoy se nos presenta la urgencia de un pensar histórico más allá del historicismo “setentista”, pero también más allá de la deflación de lo histórico operada por las últimas décadas. Si en *Respiración artificial* se trataba de pensar una historia que comenzaba a hacerse cargo de la trama acontecimental que le obtura toda posibilidad de totalización, hoy parecemos estar en una situación análoga pero invertida de *liminari-dad*: pensar el acontecimiento desde su propia trama de historicidad, asumiendo la doble instancia historizante pero también histórica de su propia inscripción.

III. El primer motivo central de este quiebre puede reconocerse en lo que podríamos llamar un *desajuste en la relación con el tiempo*. La primera frase de la novela es una pregunta devastadora, que refleja una incertidumbre

impensable muy pocos años antes, y que subtiende la inquietud de todo el relato: “¿Hay una historia?” (9)². La violencia política, el horror, opera en la historia como un agujero que nos permite vislumbrar un fragmento de su reverso. Del reverso de la historia entendida como relato cerrado y acabado. Del reverso en el que se pagan los platos rotos de la historia como cadena de victorias. Este agujero produce un desajuste en el cual el tiempo deja de aparecer como la morada generosa del hombre. La historia muestra sus opacidades. Titubean sus sentidos. Hay en *Respiración artificial* una *disolución de las visiones totalizadoras de la historia*, que se desplegaron en la Argentina, sea en su versión liberal tradicional, en su versión revisionista, o en su versión marxista. “¿Hay una historia?” Si *hay* una historia, está en el relato mismo. Si aún hay una historia es bajo la forma de la ficción. Pero no en el sentido de un mero reenvío hacia el mundo de lo posible, el reino de lo imaginario, sino, insistentemente, como respuesta a la pregunta ¿cómo narrar los “*hechos reales*”? El intento de respuesta que el despliegue de la novela en cuanto tal ensaya, nos sugiere que cuando la historia, tal como venía siendo comprendida, es dislocada en su inteligibilidad por la violencia del acontecimiento, es la ficción la que puede relevarla en su cometido de narrar los “*hechos reales*”. Es la propia lógica histórica la que ha de leerse con la perversa técnica “del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”, que es el canon de la ficción para Piglia. Lo dislocado de la historia remite a un desplazamiento del lenguaje, y viceversa. Piglia acerca historia y literatura a partir de la técnica borgeana de una lectura siempre apócrifa.

IV. Leída en clave filosófica, que tal será la principal clave de nuestra lectura, la novela entrelaza dos motivos fundamentales. Uno del orden de lo histórico y otro de orden lingüístico. El primero es el que plantea el escenario de la “tragedia del mundo moderno” como la siniestra reversibilidad de racionalismo y terror, utopía e infierno. El segundo es la exigencia de pensar otras figuras de la razón y de la narración, el esfuerzo por responder a aquella tragedia a partir de una teoría del lenguaje como perpetua desapropiación, una visión de la cultura como *cita* entre culturas. Acaso puedan hilvanarse con estos dos motivos los múltiples nudos que se van desplegando en el relato: la

2 R. Piglia, *Respiración artificial*, Bs. As., Planeta, 2001. En lo que sigue, se cita con el número de página entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

historia y la escritura, el exilio y la utopía, la repetición y la cita, el sueño y la pesadilla, la “mirada histórica” y la parodia, los límites del lenguaje y la necesidad de transgredirlos.

V. La novela despliega un territorio *intersticial*. Y lo realiza doblemente, en su contenido y en su forma, que quedan así íntimamente enlazados en un perpetuo juego de remisiones mutuas. Por un lado, la novela explora dos momentos de la historia argentina, a través del relato de las vidas de Enrique Ossorio, excéntrico miembro de la generación del '37 que se suicida en vísperas de la caída de Rosas, y de Marcelo Maggi, un esquivo profesor de historia que, en la Argentina de la última dictadura militar, trata de descifrar el enigma de la vida de Ossorio como clave de un presente del que intenta despertar. Por otro lado, la narración se desarrolla en una multifacética proliferación discursiva en la que el relato policial, la historia, la novela filosófica, el ensayo, el género epistolar, la cita, la parodia, el género utópico, y hasta la poesía, generan un abigarrado enlazamiento entre invención y reflexión literarias, forzando la ficción hasta su límite ensayístico y el ensayo hasta su borde ficcional -un territorio de contaminaciones que la narrativa posterior criticó, pero que acaso sea la garantía del *nachleben* de este ensayo novelado. Y en ambos registros, el régimen de remisiones recíprocas es el régimen de la *intercepción*. El personaje de Arocena interceptando el intercambio epistolar en la primera parte, la intercalación entre *Hippias* y *Hitler* en el archivo del British Museum en la segunda, la permanente superposición de discursos y géneros a todo lo largo del relato. *Lectura perversa* de la historia y del lenguaje, aplicación ejemplar de la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Es decir, el régimen propio de la ficción. Tal parece ser el sentido del “montaje de textos” (144) del que se habla en la novela, esto es, del montaje de épocas, géneros, escrituras. Superposición, montaje literario, que en cuanto tal busca suspender el dominio de la intencionalidad y apenas mostrar en retazos la apariencia fugaz de lo inaparente. La ficción como operador de interrupción.

VI. La ficción, entonces, como testimonio de la interrupción. De la interrupción entre lo artificial como artificialidad mimética y lo artificial como desnaturalización

crítica, entre la historia como continuidad ideal de sentido y el acontecimiento como fisura abismal en la trama de la inteligibilidad, entre la utopía como promesa de dicha y la utopía como realización del infierno, entre la multiplicidad de géneros que se dan cita en la novela, entre el pasado perdido y el presente en peligro, entre el lenguaje de los hombres y el lenguaje en general. La ficción entendida en íntima relación con lo histórico, como *cita* de la historia, es ese sutil deslizamiento respecto de los “hechos reales” que les permite aparecer bajo una nueva luz. Ya no la luz del *conocimiento* histórico, pero, quizás, la luz de su *verdad*.

VII. Es difícil resistirse a la hipótesis de que Piglia ejerce con Benjamin el delicado arte de citar sin comillas. Pues la estrategia de su ficción guarda una sutil afinidad con la del historiador benjaminiano. “El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto”.³ En una alusión casi directa a Benjamin, Marcelo Maggi describe a Tardewski, su amigo polaco y wittgensteiniano, indicando que “Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas” (14). Y la cita aquí reaparece como operador de dislocación en su doble sentido histórico y lingüístico, registros que a lo largo de la novela se van solapando y superponiendo hasta identificarse.

VIII. Ahora bien, ¿qué implica pensar la cita como *operador de dislocación*? 1) La historia como “montaje de textos” involucra una crítica de la intención, del afán dominador de toda hermenéutica, la promesa del *collage* como aparición de lo inaparente, en el anhelo de mostrar los deshechos de la historia sin la lógica sojuzgadora de los conceptos, sino sólo señalando hacia el registro siempre inasible de su verdad; 2) la escritura de la historia como cita de la historia, como remisión recíproca de géneros, épocas y escrituras, arranca al “objeto histórico” de su contexto, disolviendo su carácter objetual y volatilizándolo en una superposición fugaz con

3 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 478.

el presente, transfigurándolo en tiempo-ahora, esto es, en *experiencia* aún posible, o dicho de otro modo, la cita no sólo como iteración sino como *iteración en la descontextualización*; 3) la cita como llamada, convite, compromiso o encuentro de un presente con su pasado, destituye la historia como *progresión lineal*, y da lugar a la historia como proceso de *actualización singular*; el pasado y el presente no se tienden sobre un espacio homogéneo de cotejo civilizatorio, sino que chocan en una condensación temporal singular, entre ellos ya no hay progreso, sino actualización: la ficción como *cita* de la historia es, por lo mismo, *cita del presente*; 4) la modernidad, como exigencia de novedad, como invitación al viaje, como proyección de futuro, *cita* la prehistoria, vale decir, remite a un reservorio deseante dinamizador que, en cuanto tal, adopta la forma del *sueño* o de la *infancia* como máquinas (la “máquina del tiempo” presente en la novela) que trituran lo *histórico* reenviándolo a su trasfondo *natural* (“la naturaleza ya no existe sino en los sueños” [27]), pero para arrancar a lo natural energías que fecunden renovadas formas de lo histórico. Allí radica la ambigüedad de la *utopía* en la novela de Piglia: “hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (14); 5) la cita como *exilio* es el punto exacto en que se chocan el registro de lo histórico con el registro de la lengua, a saber, la *desposesión*, la *desapropiación* como el punto de indistinción entre lenguaje e historia: “El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro” (54); 6) la *cultura* como cita, un tema recurrente en nuestros debates, lleva a pensar en la cultura como llamado, como encuentro, *entre* culturas: “textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano” (120); 7); esto último nos lleva a la ambigüedad entre los dos sentidos de la *artificialidad* presentes en la novela: lo artificial como artificiosidad mimética, y lo artificial como desnaturalización crítica; entre estos dos sentidos, se juega el papel de la cita no en su función instrumental, como una herramienta discursiva entre otras, sino como *lógica discursiva*, o mejor, como una *retórica*, entendida en cuanto *lógica de la distorsión*. Como admite el nieto de Enrique Ossorio, la *desintegración* “es una de las formas persistentes de la verdad” (48). La cita

es siempre fallida, fraudulenta, la cita es siempre “una cita mal empleada” (114). La estructura misma de la novela es la estructura de una cita -entre el tío, Maggi, y el sobrino, Renzi- que, como tal, no da lo que promete, sino siempre otra cosa, es siempre una cita fallida. Como le escribe el sobrino al tío: “¿Pensaste que nunca nos vimos, que no nos conocemos, que ésta es en realidad una *cita* entre dos desconocidos?” (81-82, el subr. es de Piglia). La cita remite a un *entre* y a un *desconocimiento*. La cita es el *intersticio* en el que la lengua y la historia se fisuran para dar lugar a un *agujero del saber*, esto es, la apertura aún posible a la experiencia del sentido.

IX. Una cita mal hecha está en el origen de la literatura argentina. La cita con la que se abre el *Facundo* es una cita mal empleada, una cita fallida: “On ne tue point des idées. FORTOUL. A los hombres se degüella: a las ideas no”. Sarmiento *cita en francés*, esto es, nombra lo más propio, lo traumático de su historia, en una lengua extranjera. Pero además *traduce* la cita en su sentido más fuerte, la *metaforiza*, la lleva más allá, pues allí donde se decía *tuer*, se traduce *degollar*, que es la versión argentina del matar. Y todavía Sarmiento atribuye la cita a Fortoul, siendo que la frase no es de Fortoul, sino de Volney. Al mismo tiempo, a esta consigna la escribe en el preciso momento en que comienza su exilio. Una cita, erróneamente atribuida, en otro idioma, con una traducción metaforizante, preside el libro que publicará en el exilio, en la ciudad de Santiago de Chile, y que bien puede ser considerado el texto fundador de la literatura argentina: “La literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal.” (120). Esta es la artificialidad de la respiración de nuestra cultura. Como en la máquina de Macedonio de *La ciudad ausente*, “el error es el primer principio”.⁴ La falsedad inicial del nombre, su desarreglo originario, permite pensar la “lengua materna” de otro modo. Si en el principio era la cita, no hay lengua originaria sino en la forma de una lengua *entre* lenguas. No un lenguaje *de* todos los lenguajes, una metalengua, sino el *entre desapropiador de la lengua*. Este *entre*, o la lengua como *origen*⁵, es el remolino que desencadena, como quiebre de contingencia, el flujo de la historia, y el centro ausente que, como juego de remisiones mutuas, habilita la comunidad.

4 R. Piglia, *La ciudad ausente*, Bs. As., Seix Barral, 1992, p. 98.

5 Nos referimos a la concepción de “origen” desarrollada por W. Benjamin en su *Trauerspielbuch*. Opuesto a la idea de un fundamento firme, allí el origen “se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis” (*El origen del drama barroco alemán*, Barcelona, Taurus, 1990, p. 28).

X. La ficción como cita de la historia convoca a una extraña figura de la crítica: la melancólica silueta del *copista*. Narrar lo más propio, el horror en la historia, reclama el gesto extremo de hacerlo en una lengua extranjera. El copista es el que se deja atravesar por palabras que le son ajenas, que ni siquiera comprende. El copista es el paradigma del escritor kafkiano. “Kafka manejaba el alemán como si fuera una lengua muerta y su condición de bilingüe, su pertenencia a la minoría de habla alemana en medio de una población mayoritariamente eslava, su situación desplazada y como ajena respecto al lenguaje sirvieron (...) como ejemplo práctico de alguno de los problemas teóricos expuestos por Wittgenstein.” (165) ¿Y cuál es el principal problema wittgensteiniano que late en la novela? Sin lugar a dudas, el problema de la relación entre el lenguaje y lo indecible. La condición exiliar de Kafka, un desterrado de la lengua, le permitió vislumbrar el problema wittgensteiniano, pero resolverlo de otro modo. “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Ésa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje. Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado” (199). “Pero es difícil desterrar el instinto de propiedad” (175). Se trata de una prueba decisiva cuyo atravesamiento parece reclamar, fatídicamente, la ocurrencia de un *acontecimiento*, de una violenta interrupción del sentido. La desposesión radical de Tardewski sólo llega a su punto crítico cuando se convierte en la desposesión de la propia lengua: “Decidido a no escribir nada que yo mismo pudiera pensar, nada mío, ninguna idea propia. No tenía ideas, por otro lado, era un zombie polaco. En ese momento empecé a llevar una especie de diario de mi vida hecho con frases ajenas. (...) Las copiaba del español que no entendía, de modo que era como reproducir un jeroglífico, dibujaba las letras, una por una, sin entender lo que escribía (...) ¿No era ésa una buena imagen de la situación del escritor kafkiano? El copista de un texto propio que no se puede leer” (171). “Contar con

palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera”.⁶ Encriptar el presente, encerrarlo en el círculo de su propio extrañamiento. *Citarlo*: petrificarlo hasta el extremo de sacar de él algo vivo. Pues este copista no es el simple alienado que vive en las palabras de otro, sino aquel que en esa desapropiación encuentra la posibilidad de nombrar lo que no tiene nombre, la *verdad* de la historia. Kafka es “El hombre que sabe oír, por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad” (192).

XI. Esta inestabilidad del lenguaje, su exterioridad constitutiva, custodiada en la política de la ficción, aparece en la novela a través de la presencia masiva del género epistolar. La carta, como la cita, desgarrar la presencia y habla siempre el diferimiento de la lengua, escribe una lengua siempre futura, rompe con la estructura referencial-comunicativa del lenguaje y se reclina sobre el cauce inintencional de la promesa. “Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está allí (...). La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo. (...) Y además, ¿qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido, el país que nos han obligado a abandonar, qué otra presencia de ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares?” (76). En la carta, el lenguaje deja de ser una presencia plena (significante/hablante) a la que le corresponde otra presencia plena (significado/interlocutor) y pasa a ser una promesa que remite a una espera, es decir, una ausencia que suscita otra ausencia. Comunicación de nada en la nada: la espera constitutiva de la lengua llevada a su extremo *desobstante*.

XII. Esta comunicación desobstante nos reenvía a la temática de la utopía en la novela, que ocupa en ella un lugar privilegiado. Un lugar problemático, aporético, como el propio lugar de la escritura, ese no-lugar que apenas nombra la potencia desgarradora de la cita en la historia, es decir, la potencia dislocadora de la *ficción*. Enrique Ossorio, ese alter ego de Alberdi, se propone, ya en el exilio, escribir una novela utópica. Y esta relación entre exilio

6 R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 17.

y utopía es explícitamente tematizada: “¿qué es el exilio sino una forma de la utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia, (...) vive en la constante nostalgia de futuro” (26). Y cuando Ossorio mismo, en su propia escritura, manifiesta su deseo utópico, dice: “narraré aquí 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” (62). Ossorio toma la utopía en toda su literalidad y la entiende como no-lugar, como sustracción, como resquicio de la historia, como umbral. Utopía es la demora, y nunca una plenitud. “¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos” (69). El título y el epígrafe de la novela utópica que planea escribir Ossorio nos dan nuevas y paradójicas pistas. El título es *1979*, en una evidente alusión al *1984* de Orwell, no sólo por el paralelo entre el género utópico y el título referido a una fecha futura, sino porque el horror que aquella fecha suscita en la Argentina, 1979, refiere directamente al carácter *contra*-utópico de la versión orwelliana del género. La equiparación entre utopía y exilio acentúa la idea de la crítica negativa del presente desde el distanciamiento. El epígrafe de la novela utópica es una muestra extrema la ironía de los juegos paródicos de Piglia: “*Cada época sueña la anterior*. Jules Michelet” (72). Manifestación de la *cita* como estrategia de lectura perversa: Michelet no dice *Cada época sueña la anterior*, sino “*Cada época sueña la siguiente*” (*Chaque époque rêve la suivante*). Por un lado, la cita, como siempre, es una cita mal hecha. Por otro, se trata seguramente de la cita de una cita, vale decir, la cita del epígrafe que Benjamin inscribe en el centro de la sección utópica de su *exposé* de 1935: *Fourier o los pasajes*. Pero en esa falla, en esa mala traducción, se muestra algo que en el original estaba sólo latente, en su literalidad silenciado y acallado, esto es, el peso fatídico de la utopía como proyección deseante en el texto de la historia. Si en la utopía (orwelliana, no lo olvidemos) cada época sueña no con la siguiente sino con la anterior, es porque la utopía, ella misma como cita, guarda una ambigüedad abismal, en el borde entre tragedia y nihilismo. Pues la utopía puede suscitar, como indica Benjamin, esas imágenes optativas en las que la colectividad busca suprimir la miseria del

presente, retrotrayendo la fantasía imaginativa, “que recibe su impulso de lo nuevo hasta lo más primitivo”, nos dice Benjamin, para luego aclarar, sorprendentemente fiel a la *mala* traducción de Ossorio, que “En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases”⁷. Pero esta utopía que se alimenta de imágenes de la protohistoria puede también, y por su propia estructura circular, transfigurarse en la realización del infierno, el infierno de la repetición, pues si en la utopía de Ossorio cada época sueña la *anterior* es porque su realización, 1979, es no ya el sueño de un deseo histórico, sino la pesadilla del siniestro retorno de lo mismo: la dictadura.

XIII. “Pasamos de los sueños románticos a los velorios infernales” (180). Autocrítica de una generación que advirtió demasiado tarde la dialéctica de una modernidad que parecía dispuesta a todo para realizar lo peor de sí misma. *Dialéctica de la Ilustración* en la que el propio marxismo quedaba atrapado como última y acaso más extrema promesa de *emancipación por medio del dominio*. La lectura *perversa* de la ficción como *lógica de lo intersticial* le muestra al polaco Tardewski, nada menos que en el British Museum, una perversa intercalación, una *cita* ominosa. En el mismo *archivo* en el que un filósofo alemán descubría un siglo antes el punto ciego de la perversión capitalista, en ese mismo archivo se guardaba un descubrimiento aún más dramático, escrito como un palimpsesto sobre el descubrimiento anterior. Este filósofo polaco, ya no hegeliano sino wittgensteiniano, encuentra, por puro azar, una imprevista intercalación en el inquieto archivo del British Museum. Tardewski (como Horkheimer y Adorno) *cita* el descubrimiento de Marx. Esto es, lo arranca de su contexto de origen, lo disloca desde sus aporías intrínsecas, para *actualizarlo* en un presente que lo reclama desde un peligro terminal. El *peligro* de ese presente convoca de manera dramática ese pasado en el que se hallaba ya críticamente cifrado. (“Para mí era como avanzar hacia el pasado” [15]). La perversa intercalación entre *Hippias* y *Hitler* llevó al polaco (interesado en la relación entre Heidegger y los presocráticos, esa fuente del logos occidental) a la insospechada lectura del *Mein Kampf*. Y allí se produjo la súbita revelación: “lo

7 W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999, p. 175.

que comprendí de inmediato fue que *Mein Kampf* era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del método*” (177). Aplicación pérfida de la lógica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas. Una lógica y una política de la ficción, que permite leer el palimpsesto marxiano alojado en el inquieto *archivo* del British Museum: el *cogito* es el asesino (179). “¿No está allí condensada la tragedia del mundo moderno? Es totalmente lógico, dije, que cuando el filósofo se levanta de su sillón, después de haberse convencido de que es el propietario exclusivo de la verdad más allá de toda duda, lo que hace es tomar uno de esos leños encendidos y dedicarse a incendiar con el fuego de su razón el mundo entero. Sucedió cuatrocientos años después pero era lógico, era una consecuencia inevitable. Si al menos se hubiera mantenido *sentado*” (179). Profunda autocritica de una generación que no se hizo cargo del reverso de su propio sueño. Pero si una fatal astucia del sueño -esto es, la astucia de la historia- enlazó utopía y terror en la realización de la razón como infierno, eso no significa que no pueda pensarse un punto de fuga que desate la aporía de la Ilustración. Tal es la apuesta más fuerte de la novela: una razón, un relato que no sea sólo repetición de lo mismo. Porque aquí la repetición es *cita*, es decir, aquí la repetición, ya lo vimos, es *iteración en la descontextualización*. Ese deslizamiento ínfimo puede ser decisivo. Y puede abrir a pensar en la dialéctica de la Ilustración no sólo como aporía de la razón, sino también como dialéctica del despertar: “El sueño de *esa* razón produce monstruos. En el fondo, fíjese usted, yo soy un racionalista, creo en la razón, no piense que me he puesto a la moda de estos días en que se predicán las virtudes de la irracionalidad. Pero *esa* razón nos llevó directo a *Mi lucha*” (181).

XIV. Ese entre, esa tierra de nadie, la utopía como exilio, es el *acontecimiento*, promisorio e inquietante, pero que precisa de lo que aquí sugerimos como la lógica de la ficción, esto es, de su entramado dialéctico con lo histórico, para conjurar su posibilidad siempre latente en el juego imprevisible de la traducción: “La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria” (193). El sueño entrapa, en una dialéctica atroz, utopía y pesadilla, si no sabemos sumergirlo en lo que Benjamin tematizó como la dialéctica del despertar, una dialéctica

que en cuanto tal es *dialéctica histórica*. Eso parece plantear el profesor Maggi, la noche antes de ausentarse: “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (174). Despertar es disolver el mito en el espacio de la historia. “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (15). Este historiador kafkiano es el que se detiene a escuchar, el que “sabe escuchar” la perversa intercalación, el “murmullo enfermizo de la historia” (195), el “entre” que ata la utopía y la pesadilla en la deriva onírica de un presente ominoso. Escuchando prepara un “despertar” que no sea un despertar *de* la historia (como en Joyce), sino un despertar *a* la historia. Y que tampoco sea un mero disipador de ensueños, sino que sepa recuperar la potencia deseante del sueño. “Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica”⁸, dice Benjamin. Su consigna parece ser: *despertar del sueño, pero sin traicionarlo*.

XV. Esta íntima compenetración entre lenguaje e historia a través del agujero de la pérdida, que aquí reconocemos en la ficción pigliana, aparece con toda nitidez en la “lingüística histórica” de la utópica isla lingüística de *La ciudad ausente* (la siguiente novela de Piglia, de 1992, cuya consideración conjunta con *Respiración artificial* ilumina a ambas): “La lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados”⁹.

XVI. La inestabilidad del lenguaje es, entonces, la inestabilidad de la historia. Y por tanto, la inestabilidad de la comunidad, que puede ser comprendida como el lenguaje en la historia o la historia del lenguaje. La nación, nos dice Piglia, es un concepto lingüístico¹⁰. De modo que la alteridad intrínseca a la cultura como cita se vuelca sobre los procesos de emergencia de lo colectivo. Lo común se monta sobre la sustracción inicial de la lengua materna, sustracción sin la cual no podría iniciarse el proceso mismo de irrupción o desbordamiento comunitario. De allí que “en la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable”¹¹. Y no es estable por-

8 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 467.

9 R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 121.

10 Id., p. 122.

11 Id.

que, en cuanto extranjero, habita la propia interioridad de la lengua y de la nación. Ellas no pueden iniciar su proceso sin presuponerlo. “El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo”.¹² La temporalización de la lengua (su originario diferimiento que la arroja a un proceso de perpetuo acercamiento a una lengua materna nunca acaecida) es la temporalización de la comunidad. La ciudad siempre está *ausente*. La patria como concepto lingüístico es siempre *Kinderland*. La infancia de la lengua nunca ha acaecido, es el punto ciego de todo historicismo, *pues ella nunca ha dejado de acaecer*. Ella es el clinamen del lenguaje, la propia declinación de las palabras. La ciudad futura es la lengua originaria que como tal es siempre *ciudad ausente*. Ciudad en ruinas, en cuyas paredes están inscriptas las antiguas palabras, jeroglíficos de lenguas muertas en las que, como copistas, narramos el horror de la historia, contamos nuestra propia historia en una lengua extranjera. Hacemos experiencia de lo inapropiable de la nación. Ella pertenece a un otro. Y, más precisamente, *a un niño*, a esa *in-fancia* o falta del lenguaje que, según Giorgio Agamben, es la frontera inestable que aún está en condiciones de comunicar experiencia y sentido (naturaleza e historia, *phoné y logos*)¹³. La patria (*Vaterland*) es siempre *Kinderland*. “Mientras el lenguaje no encuentre su borde final, el mundo será sólo un conjunto de ruinas”.¹⁴ El borde del lenguaje es el lenguaje como borde, como orilla o frontera. Es la línea que habilita el proceso del lenguaje como desencadenamiento de mutaciones que remite a su propia in-fancia como meta y origen a un tiempo. Es la fisura, la brecha por la que asoma el “lenguaje en general”, esto es, el *entre* como constitutivo de toda lengua. Un entre que remite nuevamente al problema de la comunidad. El borde del lenguaje es él mismo *Kinderland* que, como origen y meta a un tiempo (“Para mí era como avanzar hacia el pasado” [15]), abre el espacio de un *entre* comunitario allende las fijaciones dicotómicas de toda ciudad que pretenda desentenderse de su *ausencia* constitutiva.

XVII. Se ha hablado de esta novela en términos de “una crítica del presente”¹⁵. Pero hoy podemos entender este ensayo novelado como un esfuerzo por abrir a nuevas figuraciones de la “crítica” que acaso reclamen otros nombres. Hoy quizá sea más adecuado hablar de una *cita*

12 Id., p. 123.

13 G. Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Bs. As., Adriana Hidalgo, 2001.

14 R. Piglia, *La ciudad ausente*, p. 127.

15 B. Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en D. Balderston (et al.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Bs. As., Alianza, 1987.

del presente, esto es, una dislocación por la que el presente rompe con la complicidad consigo mismo y se abre a la actualización de un pasado desposeído. Si Benjamin habló de la escritura de la historia como de la *cita* de la historia, quizás podamos pensar la escritura de la ficción como de la *cita* del presente. La lectura perversa del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas, como canon de la ficción, involucra el auto-desarraigo del presente, su exiliarse en ese juego del *entre*, en el que el choque del pasado perdido con el presente en peligro suscita el destello de una *singularidad* lingüística, histórica y comunitaria que delimita los perfiles de una “crítica” que aún no encuentra su nombre, y que quizás no lo tenga. En ella, experiencia y sentido ya no podrán identificarse, pero acaso sí *darse cita* en el desfondamiento de la narración, en la superficie topológica de la ficción.