



¿Hitler precursor de Kafka?

Respiración artificial de Ricardo Piglia

Oswaldo de la Torre

odelator@nd.edu

Universidad de Notre Dame, Indiana, EEUU

“We had the experience but missed the meaning,
an approach to the meaning restores the experience.”

Los versos de T. S. Eliot arriba citados sirven como adecuado preámbulo a la novela de Ricardo Piglia. Re-lectura, re-interpretación, re-descubrimiento de lo pasado. Es así como se da vida a lo que está por perecer, a lo que abandona el presente y se queda agazapado en el pretérito. Es por medio del re-encuentro, del re-examen cuidadoso, que se averigua el significado / los significados que pasaron desapercibidos en el instante de la experiencia original. “Approach” se traduce como “acercamiento,” “aproximación;” “Restore” como “reestablecer,” “restaurar.” El acto de aproximación equivale a la restauración, si bien imperfecta, de las circunstancias originales. Piglia propone un modo de pensar, de leer, de escribir, en donde el pasado constituya los cimientos del presente, y en donde el presente redefina y valore al pasado, resucitándolo de sus cenizas, manteniéndolo a flote, evitando su hundimiento en el océano de la indiferencia y el olvido. Un presente que ignora lo pasado es un presente hueco, sin historia, experiencia vacía, trivial. De allí el título de la novela, que resume lo que sus personajes, y lo que la novela misma, intentan hacer: una re-interpretación de la literatura e historia argentinas. Re-interpretación que saque a la luz los nombres y los espacios borrados, y que deje el camino abierto a acercamientos futuros. Respiración artificial, como método aplicado a un cuerpo moribundo, se define, según el diccionario de la Real Academia Española, como el “conjunto de maniobras que se practican en el cuerpo de una persona exánime por algún accidente, para reestablecer la respiración.” Lo “exánime” en esta novela es tanto la

historia como la literatura argentinas, que han sido enterradas, plasmadas, petrificadas bajo un molde estéril; ambas son “cuerpos” momificados, estériles, aguardando pacientemente el aliento de resurrección que las impulse a ponerse en pie nuevamente. Menos por “accidente” que por estrategias conscientes, estos “cuerpos” han caído en la parálisis simbólica, han dejado de significar, de expresar. Las “maniobras” resucitadoras, que rescatan a la literatura y a la historia marginal del significado unívoco, son aquellos actos de re-aproximación y re-lectura que tanto la novela como sus protagonistas emplean. *Respiración artificial* encarna, así, una hermenéutica textual y una crítica de la historia. Representa a un mismo tiempo el relato metaficticio y comprometido, el discurso conscientemente literario y a la vez social. El presente ensayo pretende elucidar el primero de estos dos sentidos: Respiración artificial como estrategia de lectura.

En sus lúcidos monólogos, los personajes de la novela proponen un modo abierto de interpretación literaria, que permite el descubrimiento de precursores insólitos, relacionar con un nuevo enfoque a escritores establecidos, subrayar aspectos ignorados del corpus literario, y abrir paso a perspectivas en apariencia incoherentes mas no improbables-todo lo cual significa la inyección de un respiro estimulante en lo que de otra forma sería un organismo rígido y moribundo. Utilizo la palabra “corpus” de manera literal y metafórica; literal en cuanto objetifica a la tradición literaria con la imagen concreta del cuerpo; metafórica en cuanto este cuerpo es una figura que designa dicha tradición. Esta imagen de la tradición literaria como cuerpo, y de su (re)lectura como un modo de suministrar un aliento de vida en sus entrañas, de recurrir al método de respiración artificial, queda implícita no sólo en el título de la novela, sino en las averiguaciones y propuestas intelectuales de sus personajes. Hay que destacar que ellos mismos dependen unos de otros para poder significar; es decir, sus discursos cobran vida a

través de la relectura e interpretación de “el otro.” Como ya ha apuntando la crítica, el vínculo de los personajes no es directo, sino alusivo; nos hayamos frente a “parientes, amigos, gente unida no por consanguinidad (aunque sí por casamiento: por contrato social), sino por intereses afines, por condiciones comunes de exilio o marginalidad” (Morello-Frosch 151). Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, y Emilio Renzi, como sujetos pertenecientes a una cadena generacional, están vinculados no por el contacto directo (jamás se han conocido), sino a través de la marginalidad y la escritura.

En cuanto al primer elemento relacional, recordemos que los tres personajes sufren de un común sentimiento de alienación, ya sea real o metafórico, que se origina, como bien señala Anna López San Miguel, alrededor de la misma edad:

Los tres sujetos principales adolecen de una trayectoria vital paralela, en la que su deseo de comunicación sufre un importante revés cuando rondan la edad de los treinta. De este modo, Enrique Ossorio escapa de su país en 1842 a los 32 años, Maggi huye con la prostituta Coca y es apresado y encarcelado en 1943 a los 33 años, y Renzi escribe su primera obra fracasada a los 33. (326)

En los dos primeros casos, la alienación es física: destierro y encarcelamiento, respectivamente. En el caso de Renzi, la alienación es metafórica: su obra es rechazada por la crítica y el público. En todos, la incomunicación surge como problema, y esta será mitigada por medio del diálogo indirecto que evolucionará entre ellos. Cada uno se convertirá en el lector principal de su precursor, y así, evocándose y releyéndose, se sustentarán y recrearán simbólicamente unos a otros. El método de respiración artificial que aquí se aplica consiste en el rescate e exploración de la palabra escrita, tarea que, de no ser emprendida, significaría, sino la pérdida total, sí la marginación o desaparición temporal del mensaje emitido

por el antecesor. De allí el interés sagaz de los personajes por elaborar un texto infalible a la censura (Ossorio), por descifrar ese texto y construir la biografía de su autor (Maggi), y por reconstruir la vida y comprender la razón de ausencia del frustrado biógrafo (Renzi).

Si bien la marginalidad constituye un punto de convergencia para estos tres personajes, de mayor importancia resulta el hecho de que tanto Ossorio, como Maggi y Renzi, se ven ligados a través de la escritura, la cual, si bien en ocasiones de manera infructífera, todos practican. Nuevamente, la crítica López San Miguel:

El objeto común de los tres sujetos es la comunicación escrita: Enrique sueña con publicar una novela, pero su prematura muerte se lo impide; Maggi desea hacer pública la vida de Enrique, pero su desaparición frustra el intento; y Renzi, por fin, escribe la novela que tenemos entre manos, en la que aún los intentos de sus dos antepasados y propone una nueva versión de la vida de Maggi. (324)

El que los personajes principales adopten la escritura como método de expresión, y el que ellos mismos sean sus más ardientes lectores, resulta significativo. La cadena de lectura que se establece entre ellos puede interpretarse como una metáfora del proceso de transmisión y re-interpretación literaria a través del tiempo, y que toma lugar, que se apropia, que se distribuye, no de manera directa, sino oblicuamente, desde un espacio marginal y reprobado. El hecho de que la escritura surja y sea a su vez recibida desde un sitio marginal sugiere que la literatura no avanza en línea recta, sobre una trayectoria fija e invariable, haciendo escalas precisas, sino que traza una curva desajustada, fluctuante e imprevisible. El imaginar a la tradición literaria de este modo permite reajustar el canon, re-interpretar a autores consagrados desde perspectivas originales, abrir los márgenes de la definición de la literatura para que ésta incorpore

realidades y procesos contemporáneos antes ignorados, como lo es el proceso de la historia, que se confunde aquí con la ficción hasta el punto en que ambas borran sus fronteras y cuajan una materia híbrida. Es lo que le permite a Renzi y a Tardewski practicar una técnica de lectura que adopte conscientemente el “anacronismo deliberado” y las “atribuciones erróneas” (130). La función de estos anacronismos, de estos errores, al ir en contra de la lectura convencional, de la glosa tímida y condicionada, al romper los moldes de la crítica tradicional, producen un efecto redentor y portentoso: erigen al cuerpo textual de su tumba, le prestan un nuevo aliento, lo resucitan.

El primero de estos, Renzi, asegura que Borges es un escritor del siglo XIX, aun más, es el mejor escritor de ese siglo. Asegura, asimismo que con la muerte de Roberto Arlt muere la literatura moderna en Argentina. Renzi entiende el proyecto de Borges como un “intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria en el XIX” (131). Esas dos “líneas básicas” a las que Renzi se refiere, y que según él resumen la literatura argentina decimonónica, son la “erudición ostentosa” y el “anti-europeísmo” literario. Apoyándose en una cita en francés mal atribuida por Sarmiento (es decir, una cita equivocada, apócrifa, presuntuosa), e incorporada como epígrafe del *Facundo*, Renzi sostiene que la literatura argentina, inaugurada por esa obra, arranca así con un gesto de arrogancia falsa; esta erudición “enciclopédica,” “bilingüe” y a la vez “fraudulenta,” se propaga en la literatura Argentina posterior a Sarmiento. Borges retoma esta veta, pero lo hace de forma tan irónica y crítica que destruye la técnica y la da por concluida. Los textos de Borges son eso: “textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética” (132). “[D]e eso se ríe Borges,” dice Renzi. Sus

cuentos son una burla deleitada y mordaz en contra de ese intelectualismo artificioso, que “Exaspera[n] y lleva[n] al límite, clausura[n] por medio de la parodia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX.” La segunda veta encarnada por la obra borgiana es aquella que se muestra “antagónica al europeísmo” (133), y que principia no con el *Facundo*, sino con el *Martín Fierro*. Renzi explica la obra de Borges como una continuación del gran poema de José Hernández; incorpora en su propia obra al gaucho, a los cuchilleros, y le agrega, con “El fin,” un final. Pero Borges no solamente adopta al gaucho como figura protagonista, también se apropia de su voz, de su discurso; Borges entiende

que el fundamento literario de la gauchesca es la transcripción de la voz, del habla popular. No hace gauchesca en lengua culta como Güiraldes. Lo que hace Borges, dice Renzi, es escribir el primer texto de la literatura argentina posterior al *Martín Fierro* que está escrito desde un narrador que usa las flexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral: escribe “Hombre de la esquina rosada.” (133)

La una inaugurada por Sarmiento, la otra por Hernández, la una admiración por lo europeo, la otra su rechazo, Borges adopta y clausura las dos corrientes principales de la literatura argentina del XIX, dos corrientes que, paradójicamente, se juzgan contrarias. Esto permite a Renzi desarraigar a Borges temporalmente y transplantarlo a un siglo anterior al de su existencia; le permite, además, afirmar que la literatura argentina moderna concluye con la muerte de Arlt, frente al cual se alarga un “páramo sombrío” (131). Renzi abandona así su estudio sobre Borges para abordar “la escritura perversa” del autor de *Los Siete Locos*. Marconi, haciendo eco a las críticas negativas contra Arlt, asegura que este “escribía como el culo,” “escribía como si quisiera arruinarse la vida, desprestigiarse a sí mismo” (135). “Exacto,” consiente Renzi, pero la “mala escritura” de

Arlt es “mala” en un sentido moral, es perversa, es criminal, y responde a cambios sociales concretos. El estilo de Arlt va en contra de los valores estéticos establecidos (“escribir pulcro, prolijito, sin gerundios . . . sin palabras repetidas”) porque intenta incorporar “lo reprimido de la literatura argentina,” es decir, adopta el discurso / los discursos de aquellos grupos marginados por la cultura dominante: los inmigrantes, los pobres, los criminales, los rabaleros. Las estructuras nacionales sufren un grave impacto a consecuencia de la inmigración, la cual “destruye nuestra identidad, nuestros valores tradicionales . . . corrompe la lengua nacional” (136). La literatura, desde ese momento, “pasa a tener una función, digamos, *específica*” (énfasis del autor), que consiste en “preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes” (137). La literatura consigue su autonomía, se enfatiza la noción de estilo, y esta comienza “a ser juzgada a partir de valores específicos, de valores . . . puramente literarios y no, como sucedía en el XIX, por sus valores políticos o sociales” (136). El hecho de que al lenguaje se le impongan y sea evaluado a través de patrones concretos y estructuras nítidas sólo quiere decir una cosa: que ya no hay patrones concretos ni estructuras nítidas. La lengua se ha convertido en una máquina polifacética, descontrolada, y la nueva tarea del intelectual consiste en interrumpir su marcha demoledora. El escritor, así, “pasa a ser el custodio de la pureza del lenguaje,” aquél quien luchará por evitar la desmembración del cuerpo lingüístico. El ejemplo ideal de este tipo de escritor es Leopoldo Lugones, quien “cumple un valor decisivo en la definición del estilo literario en la Argentina.” Para Renzi, como para Borges, Lugones escribe con diccionario en mano, dedicándose a borrar ese impacto de los lenguajes extranjeros sobre el lenguaje nacional. Lucha por mantener la nitidez, la claridad, la elegancia y el orden del discurso oficial. Arlt, por el contrario, “no entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces.” Las clases

dominantes intentan inyectar dentro del lenguaje la claridad y la pureza, y al hacer esto lo aprisionan dentro de un molde asfixiante, lo sumergen, lo ahorcan, lo amordazan, le imponen un silencio que no quiere aceptar. Arlt es de los pocos que se apartan de esta tendencia tiránica y paranoica; por el contrario, acepta la naciente multiplicidad discursiva, se deja llevar por ese carrusel polifónico, rechaza el “buen gusto,” la coquetería, los buenos modales literarios. Su literatura está hecha de “traducciones,” de “conglomerados, de restos.” El lenguaje monstruoso de Arlt salta al lector porque en su caso la literatura equivale al lenguaje, son lo mismo, “[e]l estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra” (139). La literatura Argentina posterior a Lugones se divide en dos trayectorias, una muy transitada, la otra casi desierta: aquella por donde se pasean los seguidores de Lugones porque escribir como Lugones equivale a escribir bien, y aquella donde un desprestigiado Arlt camina haciendo trozos al lenguaje oficial, mas reemplazando estos trozos con pedazos de voces inmigrantes y exóticas. Borges sigue la trayectoria de Lugones; nadie puede dudar que sus cuentos fueron compuestos con un intenso rigor sobre la claridad y la forma del lenguaje: son breves destellos de concisión lingüística, pequeñas joyas transparentes y exactas. Esto no quiere decir que Borges no pudo admirar la obra de Arlt. Al contrario, Renzi asegura que Borges leyó, e incluso homenajeó, a Arlt. “Mirá,” dice a Marconi, “vos te debés acordar, estoy seguro, de ese cuento de *El informe de Brodie* que se llama ‘El indigno.’ Reléelo, hacé el favor y vas a ver. Es *El juguete rabioso*. Quiero decir, dijo Renzi, una transposición típicamente borgeana, esto es, una miniatura del tema de *El juguete rabioso*” (140). Si el tema (la fascinación por el mundo del crimen) es una influencia de la novela de Arlt, el tímido homenaje lo descubre en el nombre de uno de los personajes del cuento: un policía llamado Alt. Considerando “el significado que tienen los nombres en los textos de Borges,” no cabe duda, asegura Renzi, que se trata de una sutil alusión a Arlt, alusión que es a su vez un homenaje, un saludo, un

gesto de aprecio hacia su obra. Los análisis literarios de Renzi adoptan, así, posiciones poco ortodoxas mas no destructoras; por el contrario, su modo de lectura es uno atento a los pequeños detalles, a los vínculos disfrazados de coincidencias, a las alusiones veladas, a los murmullos de la literatura; es, por tanto, un modo de lectura que rejuvenece a la tradición literaria y a su crítica, pues nos permite adoptar aproximaciones originales e idiosincrásicas, nos permite “leer a Borges desde Arlt,” es decir, relacionar a dos figuras aparentemente incompatibles. El examen literario de Renzi es una dádiva efectiva y certera, que nos exige observar a la literatura desde un sitio inesperado, a releer, a re-interpretar el canon, a agudizar nuestros sentidos, en palabras de Octavio Paz (refiriéndose a Borges), Renzi “trastorna todos los puntos de vista tradicionales y nos obliga a ver de otra manera las cosas que vemos y los libros que leemos” (220).

Leer a Kafka desde Hitler. Esta pareciera ser la propuesta de Tardewski. Como Renzi, su método de lectura es perspicaz y agudo, inesperado y sagaz. No hay ficción ni historia invariables, sino ficción histórica, historia ficticia. El encuentro entre Kafka y Hitler puede ser una mentira de la imaginación, pero esta mentira es tan fascinante, tan monstruosa, que nos convence sin remedio. Al igual que el lector, José Emilio Pacheco se pregunta si el encuentro entre estas dos figuras realmente ocurrió. Al final de cuentas, opina, la veracidad es lo de menos, lo que importa es la sugerencia. La “ciencia historiográfica,” al contrario de la literatura, “basa su rigor en la esclavitud del documento.” Un dato comprobado, para esta ciencia, es por definición un dato documentado. La literatura no es tan exigente; si el texto que ha de comprobar al hecho no existe, este se inventa, se fabrica. Y lo que Tardewski (Piglia) inventa para corroborar las conversaciones entre Hitler y Kafka es lo siguiente:

el *Times Literary Supplement* no aparece los domingos (día en que sale *The Sunday Times* con sus propias reseñas) sino los

jueves. Por lo demás, claro está, Brod no dice una palabra acerca de “Adolf.” En ninguno de los volúmenes de *Cartas* consultados existen las que “cita” Piglia. En cambio en los *Diarios 1910-1923* sí figura la inquietante anotación: “Su gravedad me mata. . .” (147)

Una fecha de publicación mal atribuida, una frase truncada y misteriosa, cartas apócrifas; es por medio de estos artificios literarios que Tardewski (Piglia) expone su “gran descubrimiento” con una coherencia y lucidez tan detallada, que no podemos sino asentir a esa ficción y aceptarla como verdad. La literatura se ve transfigurada, así, en sustancia histórica, y la historia se cristaliza en gema literaria. ¿Cómo entonces no leer a Kafka desde Hitler? Este último, reunidos en el café Arcos, en Praga, refiere sus proyectos fanáticos, “sus sueños gangosos, desmesurados, en los que [Kafka] entrevé su transformación en el Führer, el jefe, el amo absoluto de millones de hombres, sirvientes, esclavos, insectos sometidos a su dominio. . .” (208). Kafka escucha en Hitler “la voz abominable de la historia,” piensa que si las palabras pueden ser habladas pueden también ser efectuadas:

Piensa que es posible que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabra estaban construyendo: El Castillo de la Orden y la Cruz gamada, la maquina del mal que graba su mensaje en la carne de sus víctimas. (Piglia 208)

La literatura de Kafka es una transcripción, una anticipación en palabras, de ese proyecto asesino, de esa máquina tiránica descrita y anhelada por Hitler. Dibuja un mundo en el que toda persona es acusada de improvisado, en el que el Estado pasa a tomar posesión de la existencia y del destino de sus ciudadanos. Kafka es el que sabe escuchar, el que sabe presentir el sentido oculto y criminal de las

palabras. Muchos años antes de que el Tercer Reich concretara estas premoniciones, Kafka describe a seres humanos transformados en insectos, seres arrestados, aplastados, muertos como insectos, incapaces de ayudarse a sí mismos, de ayudar a nadie, incapaces de luchar contra el Castillo. Leemos, entonces, a Kafka desde Hitler, es decir, leemos a Hitler como precursor de Kafka, aun si esto representa una aberración interpretativa. La historia se confunde con la literatura, no hay fronteras entre ellas. Lo que Tardewski realiza no es sólo un “descubrimiento,” es una renovación de la literatura, una relativización de la historia.

Tardewski define su hallazgo como “la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo” (203). El modo de lectura que vivifica, que resucita a la literatura y a la historia de sus cenizas es encarnado por el poder asociativo en los análisis literarios de los personajes de *Respiración artificial*, en particular los de Tardewski y Renzi. La cadena generacional constituida por Enrique Ossorio, Marcelo Maggi y Emilio Renzi se ve ayudada por dos personajes que de alguna forma también pertenecen a ella: el senador Luciano Ossorio y el polaco Vladimir Tardewski. Ambos funcionan como figuras intermediarias: Luciano Ossorio provee a Maggi las cartas de su abuelo Enrique Ossorio; Tardewski guarda y confiere estas mismas cartas a Renzi. Todos los personajes forman, así, parte de una íntima tradición literaria, oblicua, clandestina, marginal, constituida por figuras precursoras y descendientes. Como metáfora del proceso de re-interpretación literaria, esta cadena personifica un modo de lectura cuya tarea predominante es rescribir la historia, re-explicar la literatura. Tan pronto se abandona este método de interpretación, el cuerpo textual perece. Entonces es necesario resucitarlo por medio de la “respiración artificial.”

Obras Citadas

Morello-Frosch. "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Ricardo Piglia*. Ed. Jorge Fonet. Bogotá: Casa, 2000. 149-62.

Pacheco, José Emilio. "*El Proceso, El Castillo*, las alambradas." *Ricardo Piglia*. Ed. Jorge Fonet. Bogotá: Casa, 2000. 141-48.

Paz, Octavio. "El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges." *Obras Completas*. Ed. Octavio Paz. Vol. 4. Mexico: FCE, 1994. 212-21.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

San Miguel, Anna López. "La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Hispanic Journal* 15.2 (1994): 321-33.

© Osvaldo de la Torre 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

