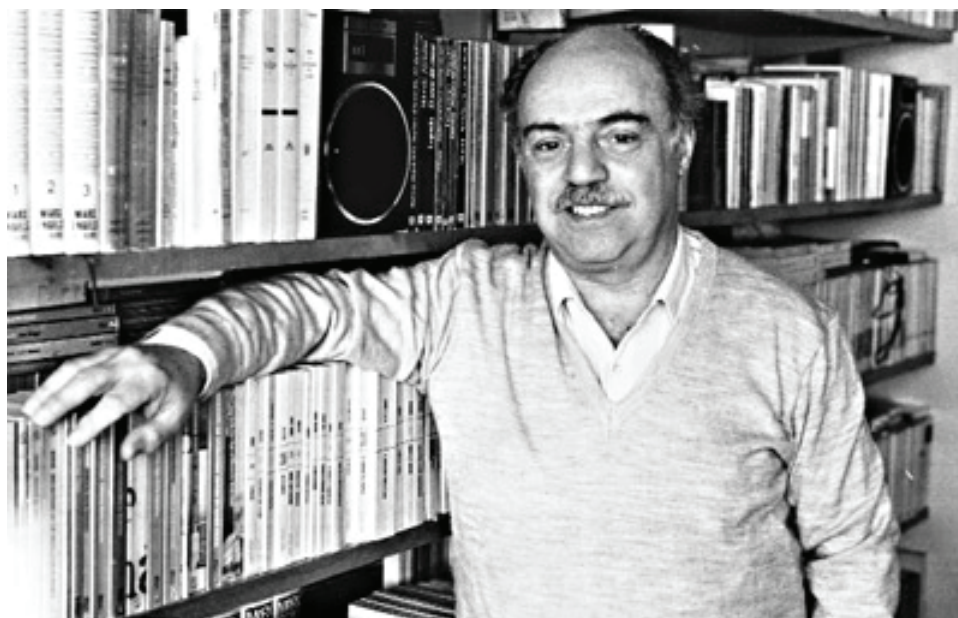


# La Reflexión Literaria<sup>1</sup>

144



**José Sazbón<sup>2</sup>**

## I. Morfología y representación

*Il busillis sta qui: che la storia è appunto  
Darstellung e narrazione e non  
sempre teoria morfologica.  
Labriola a un corrispondente  
alemán (carta del 13/6/94)*

Se me permitirá, supongo, empezar con la cita de una carta filosófica el comentario de una novela tejida de citas, articulada por cartas y cuya segunda mitad se llama “Descartes”. El problema de Labriola es preservar el carácter de la historia como representación y como narración, admitiendo que la explicación remite a una morfología

---

1 Publicado en Fonet, Variación Múltiple. Publicado en 1981. Punto de Vista, nº 11, Buenos Aires, 1981, pp 37-44.

2 Filósofo e historiador (Buenos Aires, 1937 – Buenos Aires, 2008).

“no siempre” existente. La apuesta de Piglia: mostrar que la morfología de la historia es no siempre “visible”, y en la narración de su eclipse exhibir la ambigüedad de la representación. De Labriola a los modernos lectores de la Historia en clave retórica (por ejemplo, los colaboradores de la revista *History and Theory*, editada por la Wesleyan University) los extremos de la antinomia se han modificado: la inclusión de la escritura de un historiador en el orden pleno del discurso ha mostrado que la narración de los “hechos reales” (constantemente ironizada en esta novela) no puede esquivar las operaciones de semantización y la articulación figurativa propias de cualquier “versión” de lo real: la morfología es un tipo de representación y no su antítesis. El problema del conocimiento (histórico) se mantiene intacto; lo que varía es la percepción de los medios que tienden a él: “la posición” del lenguaje. Al escoger explícitamente los desdoblamientos escriturales de la representación como el verdadero “tema” de su libro, Piglia da – sin buscarlo – una respuesta moderna y comprometida (posicional) al *butilis* de Labriola; además, por hacerlo desde la “literatura”, muestra la efectiva posibilidad de eludir ese tentador gesto corporativo que cabría llamar, parafraseando a Mannheim, la “ficción sin ligaduras”: la suya es una ficción bien ligada a la historia, con la que busca una relación productiva, no lúdica. Desde este punto de vista, las variedades – a veces laberínticas – de su parodización superan (aunque no lo omiten) el mero *private joke* destinado a una comunidad de lectores prolijos; el objetivo de esta parodia debería ser llamado catártico: busca atravesar las verdades ancilares de la escritura para desbordarlas hacia una “prolijidad de lo real” (aludida en hueco en la dedicatoria) determinante del texto y anterior a él. No cediendo a algún prejuicio “realista” (fijista), sino aceptando la inherencia histórica: esa prolijidad (racional) es la apuesta última, “morfológica”, de una ficción en la que se refracta una experiencia colectiva, “vertida” por contacto y por posición del autor.

Tratándose, entonces, del *status* de la intervención cultural – aquí, del escritor –, es posible reformular lo específico del *butilis*. En Labriola, éste plantea la tensión entre la dispersión de la serie representativa y el cierre de la forma teórica como su matriz inteligible; en términos de práctica textual, el *butilis* indica la dificultad de articular

tipos diferentes de figuración histórica: la historia de la narración (el juego de representaciones y estructuras en el texto), el presente histórico (correlato del texto que establece el margen de lectura) y la Historia como síntesis ininteligible (configuración morfológica, presente o no, en el texto). Esta tripartición sería excesiva en otros casos, no aquí: *Respiración artificial* exhibe “la diseminación” de la historia sólo como premisa de una triple recomposición: primero ilusoria (e irónica), luego real (pero depresiva) y finalmente racional (aunque problemática). Del juego de las representaciones a la recuperación de su sentido – del sentido –, el rostro inteligible de la historia aparece como una conquista. En el trayecto, prácticas no tan laterales de parodización enriquecen la fluidez del relato: en esta búsqueda de hombres y de significados el hallazgo o la intelección quedan a veces apresados en espejismos perversos. La duplicación arruina la identidad pero también la revela: ley constante de la narración que se propaga en diversas direcciones, suscitando la complicidad del texto mismo. Éste, espejo burlón o fervoroso de textos múltiples, ofrecidos en relectura excéntrica desde un centro itinerante que se complace en desorbitar la linealidad paradigmática, es también el cifrado espejo de sí mismo, que el lector recompone, a partir de entreverados índices: “seguros”, probables o ficticios.

Historia de textos en este texto sobre la Historia; historia de inscripciones, fábulas hermenéuticas, teoría de las versiones, aventuras de la codificación. Piglia elige designar esos planos cruzados en el seno de un continuo clasificatorio, como las especies taxonómicas en que se distribuye la regulada dispersión de la escritura. Su metáfora fundacional es el “archivo”, el *corpus* indicial de la Historia, o, si se prefiere, la reinscripción de la escritura, la efusión que la memoria promete a quien “sepa leer”. La tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido? Ese núcleo prolifera: en su carácter de “muestras documentarias”, todas las inscripciones que da a leer la novela: cartas, diarios, memorias, citas, fragmentos, anotaciones, comparten la opacidad de un hermetismo anterior al tiempo del relato: designan la pérdida de la que él es el rescate: han sufrido una “malversación” de su sentido, una disolución que la interpretación debe contener. El

esfuerzo de la recuperación de la medida del riesgo. Del mismo modo, el “Homenaje a Roberto Arlt” (en *Nombre falso*, Siglo XXI, 1975) era, entre otras cosas, una aventura de “transcripción”, donde las pruebas del héroe se resumía en su capacidad de controlar la siempre inminente evanescencia del texto.

¿Cómo llegar a la morfología abarcadora que totalice los sentidos regionales? La elisión de *un* unificador – y la labilidad de los nexos que introducen la narración del protagonista –, la inexistencia del narrador impersonal (salvo en un caso al que se alude más adelante), vierte todo el relato a la forma documentaria. No sólo las escrituras – fragmentarias o conclusas – participan del *status* de la letra; la insistencia con que la primera persona (sometida por lo demás a rotación continua, o mejor, flexionada por un distanciamiento exploratorio del suplemento de incertidumbre que introduce “la versión en” su manifestación misma) indica la elocución como marca – “dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski” (p. 203), por ejemplo –, busca homogeneizar también el presente de la acción como muestra documentaria, al lado del documento escrito. Esta forma reflejante que expande hacia atrás la serie de los narradores, supervisando su inserción concéntrica, nivela la historia en curso y la historia transcurrida en el gesto único de la “atribución”, instauro el ademán de la inspección, relativiza cada manifestación verbal, situándola en el nivel de la escrita (incorporando la voz como inscripción diferida) y uniformiza, en definitiva, el conjunto con las articulaciones del “informe”. (“Esto que escribo es un informe”, empezaba asimismo el “Homenaje...” [p. 99], compendio también de muestras documentarias, de su historia conjetural y de la propiedad como atribución problemática).

Pero si las representaciones de la historia no pueden eludir el *status* de la atribución y, por otro lado, la atribución se desdobra en una serie virtualmente infinita, ¿se puede hablar acaso de una morfología de la historia? Ésta, sin embargo, se postula (e incluso al *margin* de la ficción, si aceptamos que la lectura de un texto está mediada, entre otras cosas, por su propio metalenguaje: en este caso, la dedicatoria), aunque para demarcarla sea preciso tomar en cuenta: por un lado, el espesor social (y las restricciones ideológicas) de la atribución, y, por otro lado, su espesor propiamente textual.

## II. La escritura como género

*Les écritures peuvent être lisibles  
ou illisibles. Parmi  
les écritures illisibles il faut mettre  
à part celles dont  
l'illisibilité provient d'un excès de  
vitesse, surtout si  
elles ne sont pas destinées à  
des tiers (notes personnelles,  
manuscrits et brouillons d'articles  
ou de livres). Elles indiquent  
l'activité de l'esprit et la vivacité  
de la pensée. Lorsqu'il s'agit de  
lettres de  
correspondance, le scripteur fait  
alors preuve de  
sans-gêne et d'un certain dédain  
pour ses correspondants et est  
souvent une marque d'orgueil.*  
PIERRE MENARD, *L'écriture et  
le subconscient*

La riqueza de sentido se presenta en la historia bajo el aspecto de una inmensa acumulación de escrituras, siendo la carta su *forma elemental*: esta paráfrasis del comienzo de un texto célebre (donde leemos la clave que ese “filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum” – p. 240 – descifró allí mismo) representa, creo, muy bien, la estrategia narrativa más global que desenvuelve la novela de Piglia. Ésta empieza y termina con cartas, y en su desarrollo las prodiga. La aventura central y articuladora es la búsqueda de un corresponsal esquivo, cuyos testimonios directos (para el lector y para el protagonista, que nunca lo vio) son una serie de cartas, en gran parte antiguas. Ese mismo corresponsal, a su vez, historiador *amateur* pero ferviente, dedica todo su empeño (y de algún modo condensa en él su identidad) a la penetración de cartas y documentos del pasado (pertenecientes a un *outsider* de los grupos intelectuales y políticos del siglo XIX) cuyo autor dedicó todo su empeño – y al parecer le iba en ello su identidad – a la composición de cartas del futuro. En este futuro, señalado utópicamente, “1979”, por aquél e indicado por el narrador como el presente del relato (p. 13), cartas presumiblemente similares a las utópicas son interceptadas sin pausa por un funcionario censor; son muestras variadas y representativas de la contemporánea “condición humana” nacional, que deben ser leídas,

en definitiva, como la misma correspondencia utópica que imaginó el autor del siglo XIX (para integrar su propia novela). Por otro lado, el proyecto de un relato exclusivamente “hecho de cartas” (pp. 40 y 102) es también explícito y aspira a ser un paradigma de narración, incluso de carácter utópico (la referencia es más remota por caracterizarse al XVIII como un siglo de epístolas). Esta profusión, desde luego, es parte de otra mayor: la escritura cunde en las formas más variadas, designada siempre, o bien como enigma por descifrar, o bien como iluminación edificante. “Si hay una historia” (p. 13), es porque hubo una escritura. Pero la escritura, por lo general, no entrega su secreto sino en el interior de una historia de apropiación, de una aventura del sentido, de una exposición personal, pasión, inteligencia o voluntad, siempre en la cercanía de una promesa efectiva. Cada historia de interpretación (incluyendo cada interpretación de la historia) cambia al intérprete, y en los casos decisivos lo cambia en aquella acepción borgeana de instruirlo, para siempre, sobre su propia identidad. Presenciamos, en cada caso, esta conversión, a partir de la primera persona de un intérprete o de un testimonio escrito, insertado como documento de su búsqueda. Los únicos momentos en que interviene un narrador impersonal, momentos intersticiales que al diseñar el “anticlímax de la interpretación” connotan a ésta como perversa división del trabajo que recicla la inercia histórica, son aquellos en que asistimos, en un decorado poblado de cartas como indicios sospechosos, a las operaciones de su interceptor. Éste, único personaje que recompone sin evocar, que muta el *corpus* en cada lectura, que descifra sin historia, que decodifica sin pasión, es el reverso absoluto y solitario de la autocomprensión en que se resume el desciframiento de los otros: anti-Edipo a quien no le va la vida en la interpretación. La asimilación de la carta a la utopía (p. 103) – y, por expansión, de la escritura al deseo – tiene, en la escena de la intercepción, su conectivo más lúcido, su lección de historia. ¿Qué otra cosa que ruinas del deseo utópico son estas fallidas *correspondencias* entre los hombres, esta dialéctica de la comunicación degradada por una intercepción imparcial que la corrige o la cancela? Más generalmente, en la novela las cartas tienen el destino de no llegar a destino, o bien – como en el caso central de Maggi y Renzi – de ser el sustituto ambiguo de un postergado y fracasado contacto *no escrito* (amenazado, también, por lo escrito: “nunca nos vimos... ésta es en realidad una *cita* entre dos desconocidos” (p. 111)). Son la *respiración artificial* que

concede el azar o los interceptores a quienes apuestan a la escritura y deben, ante una huella corroída por su deriva, asumir el vértigo de la inmediatez histórica: toda inscripción es un combate. La escritura deprimida por una historia heterónoma es una metáfora dilatada de los límites de la práctica ideológica cuando no está sobredeterminada por una apuesta colectiva; como tentación individual de trascendencia, es un índice y un efecto del enrarecimiento de la historia. Lo muestran – directamente – el delirio solitario de Enrique Ossorio, cercado por las fracturas del exilio, e – indirectamente – la antagónica evolución de su biógrafo. La práctica sedentaria de Maggi revela sus límites, su fragilidad, su dependencia de un exterior disuasivo: al interrumpirla (después de aclarar que “un hombre solo siempre fracasa” (p. 236)), Maggi abandona “lo único de lo que necesitaba desprenderse para quedar libre” (p. 275): sus escritos, protocolos de una interpretación que suscitaba esa libertad. Se diría que sus cartas, en realidad, sólo habían diferido ese momento, mientras las de su biografiado, que él *sabía leer*, lo preparaban. Por eso, en términos generales, las escrituras se muestran a menudo en su carácter fragmentario, agobiadas por la desintegración que les infiere la historia o una Razón hegeliana que las ironiza. Tentada por la utopía pero acosada por la parodia, la escritura aspira a ser morfológica, pero sólo consigue ser re-presentativa.

### III. Cita, utopía, parodia

–¿Se trata de una cita? –le pregunté.  
 –Seguramente. Ya no nos quedan  
 más que citas. La  
 lengua es un sistema de citas.  
 J. L. BORGES, *Utopía de un  
 hombre que está cansado*

“Una *cita* entre dos desconocidos” (p. 111): así se define en la novela el desenlace eventual – y no alcanzado – de la aventura de búsqueda que relata el narrador; en el momento mismo en que se esboza la ruptura del desequilibrio inicial (respecto a Maggi, el propósito de Renzi es idéntico al de Bertrand Russell en cuanto a Wittgenstein: *tratar de conocerlo*, p. 207), el texto ironiza la intriga y, despreciándola, retorna al juego de las marcas escriturales, que son su



verdadero tema. En *Respiración artificial*, la cita, además de su normal función referencial, y también de su uso metafórico (por ejemplo, la asimilación del “modo de andar” a “una cita mal empleada” (p. 155)), es el modo propio y peculiar que tiene el texto de exhibirse, en sus reenvíos especulares, como bloque de secuencias cifradas; mediante la cita, la novela proclama que fuera de sus bordes lo verosímil decae a un punto cero y que dentro de ellos no hay más que operaciones de lectura orientadas tautológicamente. Para neutralizar el supersticioso *cogito* del lector, que puede aspirar a evidencias de un verosímil excedentario respecto al juego constructivo del texto, copiosos sintagmas – por su reiteración, por el modo en que la emergencia de lo mismo prescribe su función como citas recíprocas – figurarán cifrados indicios de lectura, como réplicas formales de los cifrados indicios que la historia exhibe y da para pensar a los intérpretes. La cita es el *entre* (y el *entre* es una cita: pp. 94, 96, 118, 120, etcétera) que separa y une a actores recíprocamente “desconocidos” – subsumidos por eso en la categoría de “actantes” representados por más de un actor. “Dos desconocidos” son, por ejemplo, Enrique Ossorio y Arocena, moviéndose “a ciegas” (p. 119) en el desciframiento inacabable; o Marquitos y Kant (pp. 46, 273-274) manteniéndose de pie con esforzada “dignidad”; o Kafka y el Senador (pp. 270-272, 75, 77), haciendo equilibrio sobre un punto frágil para avizorar el futuro. En cada caso, el desplazamiento pendular de la cita cifra sus movimientos y los reintegra a una reserva redundante que fija la semiosis del texto como juego autocentrado, disuasivo, respecto a cualquier reminiscencia realista.

La escritura de la novela anuncia y confirma la gestualidad antirreferencial de la escritura en la novela. En la primera recomposición de las representaciones no hay fuera-de-sí para la escritura: la interpretación es interminable y su objeto, volátil. Esta hermenéutica – viciosa en cuanto a lo verosímil, productiva para la articulación desnivelada del texto – se manifiesta sobre todo en el caso estratégico del doble archivo, segmentario y lacunar – por eso mismo *más* representativo –, que el lector lee de acuerdo con el montaje de sus piezas, con la alternancia de las “pruebas” documentarias: por un lado, las cartas y el diario de Ossorio, por otro, las cartas que descifra Arocena. La sugerencia implícita de que uno y otro archivos tienen el



mismo contenido, es decir, de que las cartas utópicas de 1850 fechadas en 1979 son las que en 1979 descifra el interceptor, con la misma perplejidad con que las descifraba su productor (moviéndose ambos “a ciegas”, insistiendo en su sospecha (p. 119)), sume la “interpretación” en el vértigo de un indecible *regressus in infinitum* como el que muchas veces ocupó a Borges, pero aquí parodizado por apoyarse en el *progressus* de la utopía.

Aunque no figurase en la novela, el lector reconstruiría fácilmente el nombre literario de ese dispositivo bidireccional: la “máquina del tiempo” (p. 29), mencionada precisamente por Maggi, el historiador, para indicar su inicial desarraigo, su “desembarco” perplejo en el presente antes de consagrarse a la exploración del pasado (y encontrarse en ella con la exploración del futuro). El aparato de Wells denota el viaje utópico de Enrique Ossorio y connota el método de su biógrafo (es prospectivo y no retrospectivo: “jamás habrá un Proust entre los historiadores” (p. 20)); asimismo, neutraliza la predicción del utopista con la retrodicción de sus intérpretes (Maggi, el Senador, aun Arocena). La “máquina del tiempo” es metáfora; a) de la novela misma (por sus mecanismos de propulsión y retroceso temporales); b) de su modo de grabar en la carne viva del presente la inscripción – viquiana, quizás – de una sentencia utópica, a la manera de la implacable máquina de Kafka (p. 264) en “La colonia penitenciaria”; c) de las operaciones mecánicas con que los descifradores buscan reconstruir un explicativo código histórico, en lucha permanente contra las “máquinas del olvido” (p. 30), y apelando a “la gran máquina poliédrica de la historia” (p. 65). Es, por otro lado, la representación metonímica de los envolvimientos recíprocamente inclusivos que los agentes, temporalmente distantes, ensayan, como se vio, “a ciegas” (p. 119). “Paródica” máquina de desplazamientos, no sólo entre esos dos personajes (el “protagonista” utópico y el descifrador “técnico”), sino, más borgeanamente, entre “otro” protagonista, Enrique Ossorio, y *otro* descifrador, Marcelo Maggi, al modo en que Kilpatrick, el protagonista, y Ryan, su bisnieto y descifrador contemporáneo (Maggi es bisnieto político de Enrique Ossorio desde su casamiento con Esperancita) juegan su juego cifrado y cómplice en el “Tema del traidor y del héroe”, tema del destino bifurcado de Ossorio.

Apoyándose no sólo en la parodia de la cita interna, sino también en la cita paródica que convoca otros textos, el lector podría *suponer*, si lo desea, que ese “tema” no agota la presencia *temática* de Borges (además de sus otras presencias ostensibles). ¿Acaso el *regressus in infinitum* (sostenido adicionalmente por los sueños inversos de las mismas cartas, en Enrique Ossorio, p. 97, y el Senador, pp. 57-76) no nos da a elegir entre el *doppelgänger* histórico (o la identidad metafórica) y el sueño concéntrico (o la metonimia reversible), entre la tautología y el eterno retorno? ¿No es el “otro” Enrique Ossorio un anticipado *lector de la realidad*, fascinado ante las clásicas aporías del *regressus*? (“¿Habría alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?” (p. 123)). Por lo demás, la definición intersticial de la utopía (“entre el pasado y el futuro”, “entre dos lealtades” (pp. 94-96)) es idéntica a la del desciframiento; la utopía figura, en el tiempo, la intercalación de un espacio, el *entre* cifrado (pp. 118-120), lo que desafía al interceptor en su búsqueda del sentido textual. El exilio, distanciamiento de la historia, y el sentido, espaciamiento de la escritura: he aquí otra asimilación borgeana que muestra al Tiempo como un avatar del Libro, o a un cabalístico intervalo entre las letras como iluminación de un histórico intervalo entre dos destinos. Si el lector ha preferido esa lectura, concluirá, con toda facilidad, que *Respiración artificial* se propuso *narrar* una “Nueva refutación del tiempo”, y recordará la postulación más fuerte de este último texto: “¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo [...] la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?” El subrayado, desde luego, es de Borges, y en él estarían todos los subrayados “críticos” de Piglia.

Tal lector pasaría por alto, en ese caso, el aspecto constructivo-paródico más logrado de la novela; asumiría sin más el *Nombre falso* de Borges, mientras que éste sólo informa un eslabón (como si dijéramos, la parodia prima sometida a un nuevo trabajo) en la cadena de los paradigmas paródicos. La función de la *repetición* no es denunciar la inexistencia de la historia sino permitirnos *ir de un lado a otro* de la historia. Este reverberante sintagma estimula, en efecto, una conspicua clasificación de sus funciones, que se distribuyen *entre*: a) la figuración *itinerante* del discurso: el Senador (p. 64), Enrique Ossorio (pp. 73, 102), Hitler (pp. 267-268, 272) discurren “de un lado a otro”, estableciendo su respectiva visión del futuro: el acotamiento exhaustivo

del espacio físico connota el del campo semántico que sostiene su “versión”; b) el *circuito* bloqueado del mensaje: para el Senador (p. 76), para Tardewski (p. 145), las palabras no pasan fácilmente a “este lado”; el interceptor, por su parte, se ocupa de ponerlas “a un lado” (p. 101); c) el *desplazamiento* simbólico de la interpretación: el bloqueo se neutraliza en el plano de la videncia: “decir algo sobre lo que está del otro lado” del presente es atributo del equilibrista kafkiano (pp. 105, 272), de la vidente actual (pp. 98-99) o de otro siglo (p. 97), que confían para ello en el vuelo de los pájaros, como también el Senador (p. 75) (la interpretación más dilatada se efectúa en una casa que evoca “una pajarera” (p. 196)); d) la temporalidad *expansiva* de la escritura: anunciadoras de hechos que van “a pasar en otro lado” (p. 119) son para el interceptor las cartas de hoy, así como las utópicas para Ossorio (p. 113), no menos que las palabras de Hitler para Kafka (pp. 260-261, 264) o el texto de Grace Paley para “Enrique Ossorio” (p. 122). Esto es apenas un comienzo de categorización del “otro lado” (pues aún habría que dar cuenta del “otro lado del río” (pp. 19, 71, 175); de la casa de “al lado” (pp. 216, 243, 248), etcétera, y finalmente, enumerar los “lados” residuales), pero basta para concluir que esa “clave” permite contestar a la pregunta que abre el texto (y lo obsede a cada paso): “¿Hay una historia?” (p. 13). La hay, para el lector, siempre “en otro lado”. La hay, para el autor *entre* “los dos lados”, precisamente “a igual distancia de los bordes” (p. 92), del texto, del río, del tiempo, de la realidad, de la utopía, del lenguaje.

De modo que las duplicaciones que asedian la narración de la historia y las fisuras reguladas que hienden el texto deben entenderse como la brillante (y formal) clave paródica que exhibe, en su organización básica, el procedimiento constructivo de Onetti, que tiene en “los dos lados” y en los desplazamientos de uno al otro, su principio estructural (cfr. LUDMER. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977), potenciado aquí para otorgarle la irónica visibilidad que es el clásico atributo de la parodia. Se trata, entonces, no de la duplicación borgeana (presente también, pero como burla manifiesta, sobre todo en los “espejos abominables” que arruinan la identidad: existencia hecha “de citas” o vocación de “ser un Museo” (pp. 150, 273)), sino de la onettiana, del desdoblamiento generalizado, que a partir de la historia como representación se propaga aquí, en una cadena dual que inviste desde las oscilaciones de lo verosímil (la

“versión”) hasta el movimiento pendular de los actantes “entre” dos mundos, dos tiempos, dos lugares, dos espacios de semantización, dos inscripciones, etcétera, y sus reflejos “cifrados”. En *Respiración artificial* el “otro lado” es la representación paródica privilegiada del conjunto de los *traslados* onettianos, “vertidos” como marcas de alteridad constitutivas de la historia en sus principales planos (véase, por ejemplo, la *continuidad contradictoria* de los desciframientos de Ossorio y Arocena, la anfibología del *entre*, la polisemia de “la historia”, etcétera). Para fomentar más el reconocimiento del modelo homenajeado no se escatiman, desde luego, los *topoi* de Onetti (la ventana, el río, la estación, la plaza), obviamente la forma epistolar y sus efusiones, las marcas literarias inglesas, etcétera, ni tampoco la reaparición, más o menos cifrada, de algunas de sus figuras novelísticas. Parece permisible reencontrar (de *La vida breve*) a la Queca en la Coca (la primera en el departamento de al lado, la segunda del otro lado del río), a Raquel en “Raquel” (la primera llega a Buenos Aires, la segunda “anuncia” su llegada a Ezeiza), a Arce en Arocena (el primero la recibe, el segundo la espera); al prostibulario Marquitos de *Juntacadáveres*; al Ossorio de *Para esta noche*, que aquí sí consigue llegar al “otro lado” del exilio; la “doble z” (p. 125) de la carta de *Los adioses*. No se puede desarrollar en este lugar una exégesis de la parodia; apenas podemos mencionar muy sumariamente (cfr. NEM, *Op. cit.*) la reiteración de los motivos de la llegada, la visita y la partida (comienzos de la primera y de la segunda parte y final de la novela, respectivamente); la “prótesis” escrituraria (que compensa, en Ossorio, la amputación de la patria, y en Maggi, su ausencia definitiva); la escisión de Ossorio en “el protagonista” imaginario desde el lugar privilegiado (*entre dos lealtades* (p. 96)) que le permite una “doble legalidad”, como el Brausen-Arce de *La vida breve*, y como él también, haciéndolo desde que se interesa en una prostituta (asimilando, en esta novela, su “oficio” (p. 83) a la propia situación que desencadena, la escritura y la ficción). De todos modos, el “otro lado del río” (o bien: “en la otra orilla; la *construcción*” (p. 65)) constituirá el más emblemático homenaje a Onetti.

Como se ve, *Respiración artificial* es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos, quizás como irónica asunción de la proposición levistraussiana de que los mitos conversan entre sí. Conversación que, en el caso de Piglia, puede asumir la forma

del homenaje admirativo (Borges, Joyce, Onetti, Arlt), del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía: su textualización paródica es, digámoslo así, *distributiva*. Las ciencias humanas, por ejemplo, son aludidas con mordacidad y desenvoltura (cfr. la gauchesca “Lección de escritura” que remeda (p. 178), la levistraussiana de *Tristes trópicos* e incluye además a su crítico, Derrida; la historización del ajedrez propuesta por Tardewski (pp. 26-27), que desbarata el conspicuo ejemplo saussureano de la exclusión recíproca de sincronía y diacronía, e ironiza, quizás, la desrutinización del ajedrez propuesta por Pierre Menard como antecedente de su desrutinización de la lectura), e igualmente la filosofía en la diatriba *frankfurtiana* de Tardewski (el racionalismo, precursor del fascismo), en la burlona referencia a Heidegger (onettianamente mediada: la verdad del Ser habita en la casa de “al lado” (pp. 216, 243, 248)) y en la descripción de la mirada *extrañada* del europeo recién llegado (pp. 214-222) a ciertos ambientes filosóficos de los años 40.

Más intrincados son los homenajes *acumulativos* (desglosando el constructivismo onettiano), en los que no nos podemos detener, salvo para mencionar, muy rápidamente, el joyceano intercambio que establece Piglia entre la Historia y la Literatura: poetización de la primera, historización de la segunda (cfr. la discusión literaria en el Club Social, réplica de la biblioteca uliseana). Además de la reivindicación de Arlt, que incluye la discusión, la voz de éste se escucha en varios lugares del texto, con una resonancia en parte distinta a la del “Homenaje...” que lo tomó por objeto en *Nombre falso*: articulada con otros módulos discursivos cuya modernidad revierte sobre Arlt, conservando y superando (hegelianamente) la vigencia de su escritura. Si aceptamos que el nivel de la parodización es puramente catártico, que la textualización superficial de la utopía conduce a aporías escépticas y que, a nivel del suscitado placer del texto el problema histórico figura un objeto irónico y no dramático, todavía quedan por ensayar otras dos lecturas que discernan la realidad inmediata del presente y su intelección racional mediata: la apuesta de Piglia es descifrar el lado ciego de la historia y para ello no rehúsa descender, dantescamente, hasta sus círculos subterráneos.

#### IV. Historia y pesadilla

–History, Stephen said, is a  
nightmare from which  
I am trying to awake.  
J. JOYCE, *Ulysses*

157

“La historia [dice Marcelo Maggi] es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (p. 21). Esta versión *libre* da la medida precisa de un desplazamiento en la morfología fantástica, paródica o literaria de la historia: precisamente la medida de la libertad que se opone a su fatalismo. Se trata ahora de la representación como impulso del acto (“ser fiel en la vida al rigor de sus ideas” (p. 274)), de la morfología asumida en un registro estoico (“porque vemos cómo va a ser y en qué se va a convertir podemos soportar el presente” (p. 237)). Versión racional, cuyos alcances se pueden apreciar mediante un rodeo textual que permite fijar los contenidos de la pesadilla de la que Maggi trata de despertar.

El paso de una *clave* a otra, de la historia como sueño a la historia como pesadilla, tiene lugar por una necesidad interna, pero *excedentaria*, en la secuencia infinita, circular, de las escrituras. En el orden simétrico del archivo, una “perversa intercalación” (p. 248) ha puesto de manifiesto la entropía del universo taxonómico, ha dado la razón al Senador cuando postulaba que “la desintegración [...] es una de las formas persistentes de la verdad” (p. 66). En las redes de ese cazador de significados humanistas que es Tardewski – un erudito para quien el ordenamiento de las citas se identifica con la articulación del sentido – ha quedado inmovilizada una cita monstruosa, un sentido terrible. La búsqueda de un texto de Hipias, que un instructivo azar convierte en la lectura de Hitler, le permite descubrir que la modulación del Logos puede ser *también* atroz, que el poder racional de las palabras puede mutarse en el delirio irracional del Poder, servirlo y fomentarlo; que la historia, en definitiva, no sólo promete las aventuras del orden, sino también los abismos de un desorden siniestro. Ése es el resultado – inicialmente una simple flexión del archivo que ironiza el primer paradigma, la morfología circular – al que se llega por la “intercalación” de un infierno entre el cielo de las ideas y el suelo de la historia (quizás otra padecida “versión polaca de la caverna de Platón” (p. 140)).

A partir de aquí, la lectura del discurso fascista sobre el fondo histórico de sus efectos reales (que denotan la devastación europea de los años 40 y connotan todo terrorismo del poder) permite, en el desarrollo de la novela, un doble desplazamiento: hacia adelante, para abarcar un nuevo núcleo temático, y hacia atrás, para superponer ese núcleo a las pruebas documentarias acumuladas, dotándolas de un nuevo espesor. El tema es, una vez más, la “relación entre la literatura y el futuro”, planteada ya como “incomprensible” (p. 123) o como comprensible (p. 114) – en ambos casos por “Enrique Ossorio” – pero sólo en cuanto postulado; ahora la adición, por parte del erudito de la novela, de una hipótesis histórica en un caso habitualmente tenido por ejemplar – la presciencia kafkiana – modifica el planteo teórico, extrayéndolo de un marco explícita o tendencialmente fantástico, para situarlo en un terreno diferente: la posibilidad real, en el escritor, de estar “atento al murmullo enfermizo de la historia” (p. 266).

Esa hipótesis (repetidos encuentros de Hitler con Kafka, en 1909-1910, que habrían permitido al primero monologar sobre el destino que pensaba infligir a Europa), manejada por el hermeneuta como un turbador descubrimiento que cambia su propia vida, si bien en un primer acercamiento parece disminuir el alcance profético de la “utopía atroz” (p. 264) que en diversas formas Kafka describirá en sus relatos, en verdad sólo le imprime un nuevo sesgo. Pues, así como antes – en el caso de Maggi, sobre todo – se trataba de *saber leer* el documento ambiguo (incluyendo su utopía), ahora se trata, con Kafka, de *saber escuchar* el verbo delirante (incluyendo su utopía). Planteada como una normativa del saber escuchar (simbolizada en la aterrada atención con que Kafka sigue, en un café, el monólogo demencial al acecho de una oportunidad histórica que permita verter el discurso en las cosas), la problemática de la literatura como transcripción de signos precursores desemboca en la finitud de la escritura cuando la pesadilla de la historia alcanza una magnitud “indecible” (p. 271). Punto límite que remite a lo indecible del ciframiento epistolar (en la primera parte) y retrotrae la lectura a la codificación del lenguaje, especiosa o ingenua, calculada o espontánea, pero siempre determinada por la misma envolvente historia. ¿No habrá algo de atroz en ella, una colectiva pesadilla como, precisamente, el historiador indicaba?



La captación retrospectiva de los mensajes no tiene nada de forzada. ¿Acaso no escribe Kafka desde el porvenir, igual que Ossorio (el autor de “1979”) y lee desde el futuro, igual que Ossorio (el testigo anticipado de Bellow)? ¿No se mueven también “a ciegas” sus protagonistas y – a veces designados con iniciales, siempre nivelados por la cotidianidad – no son tan colectivamente representativos como los redactores de las cartas que recibe el Protagonista utópico? Si “Kafka es Dante” (p. 270), está permitido extrapolar su infierno. El giro regresivo modificará el *status* de las pruebas documentarias. Presentadas anteriormente como indicios de una historia plena de *alusiones*, cuyo ciframiento eventual daba la medida de lo que el código de escritura *podía* deber a la existencia del interceptor (atenuando el carácter paródico de sus operaciones), es decir, el homenaje calculado que toda inferencia del corresponsal rendía a la interferencia del poder, esas pruebas adquieren ahora la plenitud de determinaciones que en aquel código eran *indecibles*. No porque todos los corresponsales resolvieran cifrar la comunicación, sino por su inherencia social, por el espesor *histórico* que en ellos marcaba, diferenciadamente, la matriz generativa de lo comunicable; si todas las cartas son mensajes *del* exilio (externo e interno), como Ossorio decía que las suyas utópicas eran escritas *por* el exilio (p. 104), en las *entrelíneas* debería filtrarse la ominosa realidad no dicha. La transcripción prolija de este filtrado debe ser sustituida, aquí, por algunas indicaciones que ilustren el juego del texto. En concordancia con la instigación básica de la novela – ver el grafema del archivo como activador de una interpretación que no es sino *memoria del presente*, captar la huella documentaria como productora de indicios contemporáneos, establecer la *ostranenie* del lector como revelación mediada por la propia lectura –, el descubrimiento inesperado de Tardewski en el British Museum abre esa otra instancia legible, siempre tramada por reinscripciones textuales.

La “perversa intercalación” del *Hi-Hi* en la biblioteca (una sustitución de nombres que cambia a Hipias, el sofista metódico, por Hitler, el Sofista Armado, la razón versada por la razón perversa) había anticipado la intercalación del horror en la historia; el *Hi* de Hitler, esa fracción de un nombre de aniquilación, se espejará en los “murmillos despedazados” de sus víctimas (p. 245): animalizadas por el acoso, “aterrorizadas en sus madrigueras, reducidas a reproducir el chillido que emiten las ratas... Hi, hi, chillan” (p. 267). Relectura kafkiana, entonces,

del epistolario interceptado. Ahora bien, son colonias animalizadas como las descritas por Kafka las que entrevemos, aquí, en la carta de la vidente. Este personaje, que capta el porvenir en un presciente “Dije” (pp. 98-99) es la versión contemporánea de otra fábula kafkiana, ya que el “Hi, hi”, chillido subhumano que identifica a una población reducida a la condición de ratas acosadas, es el lenguaje de ese “Pueblo de los ratones”, al que fascina y reconforta el chillido de “Josefina la cantora”, quien en el relato homónimo de Kafka canta “en tiempos de agitación”, cuando “múltiples preocupaciones y peligros” angustian al pueblo de los ratones. “Echevarne Angélica Inés”, alucinada reencarnación de Josefina, canta “para no ver todo el sufrimiento” (p. 99) y también, por sus dones, aspira a ser “la Cantora oficial” (pp. 99-100) de su pueblo. El desdoblamiento de la correspondencia en clave kafkiana suministra otros indicios para reforzar nuestra intuición de un *enrarecimiento* de las relaciones humanas, mediante la asimilación plena del juego especular de historia y literatura. No sólo en la correspondencia, desde luego: la novela permite que cada inscripción se reduplique y difunda en diversos contextos, aprovechando al mismo Kafka, pero no sólo a él. En el monólogo del Senador, por ejemplo, un título de Kafka puede fomentar visiones utópicas (p. 65), así como otro de Valéry (p. 77) la crónica (cifrada) de un presente aciago. En este punto conviene volver (por un atajo inesperado) a Arlt, y preguntarnos si el autor del “Homenaje...” que lo tomó por objeto no habrá querido ser fiel, en esta novela, a su mandato. Pues, en términos de la relación del escritor con su público, ¿qué puede ser “un *cross* a la mandíbula” como el que recomendaba Arlt (prólogo a *Los Lanzallamas*, 1931) en 1981? Quizás la transcripción de la aniquilación final en *El proceso*: “como un perro” (p. 265), para indicar, en la actualidad histórica, el costo irrestañable del proceso.

Por la oscilación explícita entre Joyce y Kafka, que no es sino otra discusión sobre las claves del lenguaje, sobre el modo en que el juego de la escritura atribuye un *status* al signo, sobre la semantización llamada texto, la pesadilla disipada por Joyce como latencia de un presente esquivable deja su sitio a la pesadilla asumida por Kafka, como latencia de un futuro posible. Se da así una *segunda* (y no definitiva) respuesta a la interrogación inicial: “¿Hay una historia?” (p. 13). Ésta no puede ser ya circular, como borgeanamente lo permitía la primera

manipulación de las claves. De las oscilaciones y simbolismos del sueño utópico se ha pasado a la vigilia del totalitario “sueño gótico” (p. 266), contemporáneo “mal du siècle” (p. 89), cuya recomposición es, morfológicamente, la de “una maldad geométrica” (pp. 145, 265). La segunda respuesta abandona una historia quizás indecible por una historia tal vez insuperable: la pesadilla es ubicua, y si la literatura, con Kafka, representa *La divina comedia* (p. 270), hay que entender que se limita a la exploración de su Infierno, de su estratificado y concéntrico horror. ¿Existirá también un modo de *remontar* el abismo, tal vez escalando los “escarpados senderos” que conducen a “cumbres luminosas”, como decía otro lector de Dante, el filósofo del British Museum? Éste aseguraba que “no hay vía regia para la ciencia”; con mayor razón no la hay para la exploración conjetural de la ficción.

## V. Las pruebas de la historia

Die Weltgeschichte ist das  
Weltgericht.  
HEGEL, *Enzyklopädie*

Si no hay, en principio, vía regia en *Respiración artificial*, si hay, en cambio, varios caminos de cintura, periferias que ciñen el texto a diversos niveles de su topografía, cinturones hermenéuticos cuyo recorrido está escindido por señalizaciones que demarcan el terreno y nos permiten ir *de un lado a otro* de la historia: la parodización de las marcas puede servir para acotar otro espacio no parodizado. Con el tema de la utopía, Piglia se interna en el presente histórico desde una perspectiva que muestra – indirectamente – la indigencia de los juegos (y sueños) joyceanos o borgeanos. En definitiva, la utopía puede ser una especie de rigurosa historia experimental, y si se la practica *ex post facto* aprovecha ventajosamente los recursos de la *ostranenie*: “esa forma de mirar” del que está “afuera, a distancia, en otro lugar” (p. 195), aunque ese lugar sea el mismo: transformar el mismo lugar en otro, *mediatizar lo inmediato*, “saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (p. 20) es el vértigo que a veces propone la historia (esfinge implacable o servicial) a quienes buscan esquivarla como fatalidad. *La ostranenie* es la mediación *presente* en la síntesis de Ossorio (“Entonces: el exilio

es la utopía” (p. 94)) y la mediación *ausente* (y añorada) en *la síntesis* de Tardewski (“*el cogito*, ese huevo infernal [...] nos llevó directo a *Mi lucha*” (p. 247)): no hay conocimiento sino sesgado, la reflexión es un desplazamiento y, más aún, el saber de la historia requiere un rodeo: para conocer su lugar debemos ir de un lado al otro.

Por eso, el tema del exilio en el siglo XIX, con sus resonancias contemporáneas (ampliamente “documentadas” en las cartas), se abre a una interrogación más radical sobre el *lugar* del pensamiento histórico y sus condiciones de posibilidad. El fictivo Enrique Ossorio, amigo de Alberdi, es una *representación* del mismo Alberdi como el gran desterrado de la historia argentina. Ossorio evoca de algún modo la situación de Alberdi como secretario de Lavalle en 1839, su formación intelectual con predominio del historicismo, su composición de una novela filosófica, *Peregrinación de luz del día* (con la que se podrían señalar también correspondencias, irónicas y paródicas, en cierta versión de la relación Europa-América y en el “descubrimiento” que hace Tardewski de la cultura argentina) y sobre todo el tenso exilio que colma su biografía: ¿qué son los escritos de Ossorio sino *otras* “Palabras de un ausente”? Alberdi, además, temió el desciframiento póstumo de sus escritos, igual que Ossorio, aunque, más perentorio que éste, prohibió (como Kafka) su publicación. Pero más allá de estas correspondencias (y de algunas otras menores), la que resalta como elemento no anecdótico sino estructural en la relación del “héroe” histórico con la historia posible es – recuperando su etimología – la *utopía* permanente de la vida de Alberdi: la situación incómoda de habitar un *no-lugar* entre los proyectos históricos que se disputan la hegemonía en el siglo XIX: una ominosa “astucia” pone a la Razón del otro lado de su esperanza. Alberdi es el “héroe” (también llamado “traidor” en ocasiones) paradójico por excelencia: genera espacios de acción que la acción muta y disloca; provee lugares que la historia desplaza al afirmarlos; por eso – y no debe asombrar – crea las *bases* pero desecha el edificio; combate a Rosas pero también al nuevo poder bonaerense; apoya a Urquiza, pero frente a él aparece como el *incorruptible*; es aliado del Sarmiento utópico, pero no del Sarmiento histórico: quiere un país que *no existe*, que no tiene lugar, como no lo tiene el sincretismo buscado por Ossorio (p. 33), a su vez prefigurado en la alberdiana decimotercera *palabra simbólica* del “credo” de la Asociación de Mayo.

Es en este sentido que hay que ver a Ossorio como la proyección novelescamente *excesiva* del meticuloso Alberdi (el “exceso” del que habla Maggi (p. 36)). Que ese exceso esté enmarcado por el desborde de sus lealtades, al otro lado de su fallida conciliación (ser el “eje de la futura unión nacional” (p. 33)) y que este desborde sea la *condición* de su visión utópica (p. 96), sitúa a Ossorio, dentro de la novela (y arrastrado por el caso ejemplar de Alberdi), como uno de los personajes que testimonian, desde distintas perspectivas, dónde está el lugar de la verdad posible: en *la mirada histórica* excéntrica, en la aventura del rodeo, en el que ve desde el exterior. El tema del traidor y del héroe se amplifica como contradicción mediada por la escritura o por la visión del “ausente”. Traidores al *lugar* que les asigna la clase, la profesión, la norma consensual, la historia vaciada de utopía, son todos los héroes que exhiben el *lugar* censurado, el otro lado del hecho, el “posible” contradictorio: Enrique Ossorio, pero también Luciano Ossorio, y Maggi, y quizás Tardewski. Kafka, Wittgenstein, de algún modo Arlt. A todos se les acaban las palabras, porque lo que se debe decir no puede ser escuchado: consensualmente indescifrables, ilegibles, son descifrados siempre desde *otro lado*. El suicidio de Enrique Ossorio (pp. 34, 37), el enmudecimiento del Senador (p. 80) o el de Wittgenstein (p. 209), la partida y el mandato “testamentario” de Maggi (p. 87), el avistamiento de Tardewski en las citas (p. 273), la “suprema tentación” de no escribir que se adjudica a Kafka (p. 271) o la imposibilidad de ser leído que se elogia en Arlt (p.167) son formas de clausura que variadamente connotan la no contemporaneidad del sentido y de sus “claves”, la persistente viscosidad del presente y la racionalidad diferida de la interpretación.

Lo que no quiere decir que todas las clausuras estén en el mismo nivel y que no se restituya el juego de sus contradicciones: la circunspección de Wittgenstein es corregida por el atrevimiento de Kafka (p. 271), los límites del pensamiento en Tardewski, por la vitalidad de las ideas en “el Profesor” (p. 274). La clausura es sólo una forma metódica de la esperanza para quienes se mueven *en* la historia y – como Maggi y los Ossorio – apuestan al fracaso de los otros, designan la fragilidad de su *resistencia* (porque la suya es más fuerte) y traducen la razón en términos de proceso; para quienes conocen la antinomia (prefigurada en el mismo Alberdi) entre historicismo y utopía y se mueven dentro de sus límites. En esta perspectiva, el

desarrollo discursivo más extenso y representativo (incluso por su retórica cifrada) es la expansión que permite al Senador exponer su Filosofía de la Historia argentina. La (faulkneriana) *duración de la tierra* – y su correlato: la memoria familiar (p. 70) – es asumida por él como “el exterior” (p. 65) desde el que aspira a otra memoria: la de una Idea, una hegeliana intelección que “abriría para todos la Verdad de este país” (p. 55). Héroe encadenado por la parálisis, el Senador es el traidor más neto: dice la verdad de su clase designando los circuitos materiales que la sostienen y la génesis contingente de su constitución, hace la crónica de la riqueza y desacraliza al patriciado (la fundación de una historia heterónoma), impugna la legitimidad del presente y anticipa su naufragio desde las rocas del porvenir, ve la dialéctica de Señores y Esclavos (p. 63) trabajada por la erosión de los primeros y el avance de los últimos (p. 751). Decir la verdad es traicionar el lugar instituido y mostrar cómo lo carcome “la corriente de la historia” (p. 71).

En definitiva, la invitación de *Respiración artificial*, en este nivel temático que la lectura puede identificar como fundante, en cuanto a la ambigüedad de la historia, y como sobre-determinante, en cuanto a la significación social del texto en 1980, es incitarnos a pensar el mismo presente histórico desde los *límites*: el exiliado es aquel que puede cambiar el distanciamiento inferido en distanciamiento asumido, transformar su exclusión en *ostranenie*, su literal destierro en metáfora del destierro colectivo, la pérdida del lenguaje (frecuentemente aludida aquí) en signo de lo socialmente indecible, su marginación de la historia en índice de una historia heterónoma. A todos los hombres de la novela los afana una sola y la misma cuestión: ¿desde dónde decir? Descartadas las respuestas paródicas, la cuestión sigue en pie y es respondida por los que (como personajes de la novela o figuras reales aludidas en ella) han efectuado el rodeo, han ido hasta los límites, se han *extrañado*: el mutismo de Wittgenstein o la travesía dantesca de Kafka (como respuestas depresivas) tienen su réplica en la utopía positiva del Senador, exiliado interno, quien, consciente de que “el discurso de la acción es hablado con el cuerpo” (p. 52), está incapacitado de hacerlo, y en Marcelo Maggi, que sí lo hace, confiando en el otro lado de la historia y activando *su conjetura*. Decir es partir, trasladarse al lugar inteligible y, con “fe en las abstracciones [...] tomar decisiones prácticas” (p. 141). La instauración del futuro racional no

puede asumir, entonces, la forma de la “utopía” – en el sentido habitual –, sino la de una recuperación de las raíces históricas de lo posible: la morfología de la historia tiene para Maggi, en su movimiento progresivo (p. 39), el mismo *carácter problemático* que conserva su movimiento regresivo en la interpretación. Para entender qué “expresa” el destino de Ossorio, hay que ir “desde el delirio final” (lo indecible, el fracaso) hasta el proyecto del “grupo intelectual autónomo” (p. 36) que no tuvo lugar. La “máquina poliédrica de la historia” (p. 65), mencionada por el Senador produce lugares y designa no-lugares; captar su actividad, ir de un lado a otro de su movimiento (de lo posible a lo diferido, de lo eventual a lo necesario, del futuro como promesa al presente como resistencia) es tanto una tarea de la interpretación como de la voluntad. Descartado cualquier optimismo utópico pero también todo pesimismo inmediatista, sólo queda la opción de Maggi – “¿Cómo podríamos soportar el presente... si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir..., vemos en qué se va a convertir” (p. 237) –, anticipada en épocas de similar incertidumbre por Gramsci, para quien las formas de desciframiento pueden llevar a consecuencias productivas: “una fuerza formidable de resistencia moral, de cohesión, de perseverancia paciente y obstinada” tiene lugar cuando “la voluntad real se disfraza de acto de fe en cierta racionalidad de la historia”. Quizás éste sea el desciframiento último a que nos induce *Respiración artificial*: admitir que la representación del fin es un modo de instaurar la morfología de sus condiciones.