

LA NEGACIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA EN “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE” Y *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*

THE DENIAL OF HISTORIOGRAPHY IN “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE” AND *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.09>

ANA DAVIS GONZÁLEZ*
Universidad de Sevilla, España

Fecha de recepción: 1 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 10 de agosto de 2020

Fecha de modificación: 3 de septiembre de 2020

RESUMEN

El presente trabajo hace dialogar las obras “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) de Jorge Luis Borges y *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, a partir de la inclusión del cuento en la novela. Su análisis en conjunto pone al descubierto un común denominador entre ambos textos: la deconstrucción epistemológica de la historiografía. Examinarlos desde tal eje permite, por un lado, profundizar en el papel que juega el cuento borgiano en la novela de Piglia. Por el otro, abre nuevos cauces para leer “Pierre Menard” desde una perspectiva vinculada a la crítica historiográfica, jamás mencionada con anterioridad.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, literatura latinoamericana, siglo xx, historiografía

ABSTRACT

This paper puts in dialogue the texts “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) by Jorge Luis Borges and *Respiración artificial* (1980) by Ricardo Piglia, because of the inclusion of the tale in the novel. Its analysis as a whole reveals a common denominator between the two texts: the epistemological deconstruction of historiography. Examining the texts from such an axis allows, on the one hand, to deepen the role played by the Borgian story in Piglia’s novel. On the other, it opens new channels to read “Pierre Menard” from a perspective linked to historiographical criticism, never mentioned before.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Latin American literature, 20th century, historiography

*adavis@us.es. Doctora en Estudios Filológicos, Universidad de Sevilla.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio busca poner en relación dos prácticas textuales que pertenecen a contextos de publicación muy distintos: "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1939) y *Respiración artificial* (1980). Este objetivo general requiere de dos operaciones concretas: la primera es profundizar en la relación intertextual que comparten ambas obras desde un nuevo ángulo que anteriormente no se ha contemplado, señalando la historia como el eje de implicación que las une. La segunda consiste en dilucidar si efectivamente los dos textos comparten la misma visión de la historiografía y qué conclusión puede extraerse de ello. Siguiendo dicha tesis, se observará cómo ambos llevan a cabo un cuestionamiento de la historia desde una óptica relativista, concebida como algo incognoscible, en consonancia con el pensamiento posmoderno que descrea de toda posibilidad de conocimiento. En definitiva, el común denominador que compartirían las dos obras sería la deconstrucción epistemológica de la historia, a pesar de pertenecer a horizontes literarios y condiciones de lectura muy distintos. Porque, aunque la narrativa posmoderna sea cronológicamente posterior a la producción de Borges, sabido es que el escritor se adelantó a las novedades posmodernas en algunos de sus cuentos, como indica Hans Robert Jauss en relación con "Pierre Menard".

2. RELECTURA DE LA LITERATURA ARGENTINA EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*: EL RESCATE DE BORGES

Dice Raymond Williams respecto a la literatura hispanoamericana posmoderna: "The possibilities of telling a story and of telling in this place are questionable in Latin American today after Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Gabriel García Márquez" (7), un cuestionamiento que se observa en la pregunta inicial de *Respiración artificial*, "¿Hay una historia?". La crítica ha leído el inicio de la novela como una de las incertidumbres centrales del pensamiento posmoderno¹, más aún por la respuesta condicional que pone en duda el contenido de su propia trama: "Si hay una historia...". Para hallar una respuesta, el lector debe internarse en una obra que abarca distintos periodos de la historia argentina mediante saltos temporales y documentos o cartas que complejizan su estructura. Tal laberinto textual se acentúa con numerosas referencias literarias a través

1. La bibliografía en torno a la historia argentina en *Respiración artificial* es abundante; algunos ejemplos son: "Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia" (1990) de Rita Gnutzmann, "Historia y ficción en *Respiración artificial*" (1993) de Fernando Cittadini y "El triángulo de la historia en *Respiración artificial*" (2005) de Remiro Fondevilla.

de las cuales se lleva a cabo una revisión de la historia y una relectura del canon cultural del país. La novela se mueve entre la ficción, la historia y el continuo interrogante por la verdad. Entre sus alusiones textuales se incluye “Pierre Menard” en un diálogo en que se pasa revista a la producción de escritores fundamentales de la literatura argentina: Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Destacando la modernidad del primero y acentuando los aspectos decimonónicos del segundo —esto último no exento de ironía—, Piglia parodia la revisión de la literatura nacional que los miembros de *Contorno* llevarán a cabo durante los cincuenta. La reivindicación de Arlt y el intento por desmitificar a Borges por parte de *Contorno* cristalizó en una dicotomía que posteriormente se consideró falaz, como apunta Ana Stanic. Sus miembros acusaban a Borges de “colonizado”, representante de una clase dirigente “cipaya” carente de compromiso, y de escritor “extranjero” y demasiado “universal” (Cozarinsky 8). Piglia revierte tales juicios en boca de Renzi al afirmar que Borges clausura las dos líneas literarias decimonónicas, el europeísmo y el criollismo. Así, mientras “El hombre de la esquina rosada” (1927) representaría la última, “Pierre Menard” condensa y parodia la primera. Por ello, el personaje de Pierre Menard, dice Renzi, sería máscara de Paul Groussac, escritor y crítico franco-argentino, y arquetipo de intelectual europeísta.

Siguiendo a Gerard Genette, la inserción del cuento en *Respiración artificial* pertenecería al primer tipo de “relación transtextual”, esto es, la “... co-presencia entre dos o más textos ... eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita*” (10). Asimismo, el proceso que se opera en la novela es el de la “transformación” mediante la “reducción por condensación” (309), pues el personaje de Renzi se limita a resumir el contenido del cuento. La intertextualidad tendría, en este caso, un régimen “polémico”, esto es, una intención entre satírica y seria, pues si bien se comenta con cierta distancia irónica, se reivindica también la original innovación de Borges. De hecho, los pasajes del relato citados por Piglia son precisamente una definición de intertextualidad practicada por el mismo Pierre Menard: “... la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (55). Toda la labor del protagonista borgiano gira en torno a este ejercicio intertextual por ello, su afán de escribir el *Quijote* consiste en la noción de la lectura como escritura.

2.1. La revisión de la historia en *Respiración artificial*

Edgardo Berg califica la novela de Piglia como una alegorización o metáfora de la búsqueda de la historia mediante el archivo y las cartas. Sería la “historia de una escritura” (52) o, más bien, de varias. Debido a su estructura fragmentaria por la intercalación de

cartas, la obra va dejando pistas o huellas que el lector debe ordenar para reconstruir la historia de Enrique Ossorio, Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi, de manera similar a una novela policial —pero en este caso el investigador sería el propio lector—. La intrahistoria de la familia se entreteteje con la historia del país debido a la relación que los personajes mantienen con la política y/o el poder. De esta manera, el paralelismo entre la autobiografía y la historia se asienta en el modo en que ambas se construyen. La primera se configura mediante cartas, de ahí la pregunta retórica de Renzi: “¿Qué mejor modelo de autobiografía se puede concebir que el conjunto de cartas que uno ha escrito?” (*Respiración* 36). La segunda, en cambio, lo hace a través de documentos. Ambas, en síntesis, se filtran por la vía de la restauración textual.

El personaje de Ossorio es secretario de Rosas, pero al ser considerado un traidor a la Federación, está marcado por una ambivalencia ideológica que Demaría define como “agente doble”: “[Ossorio] pertenece a ambos discursos simultáneamente, por lo tanto, de ambos debe ser suprimido y callado por igual, ya que los discursos antagónicos se reafirman por la negación del ‘otro’” (97). El narrador habla desde un presente ubicado en 1976, año en que se inicia la dictadura militar de Videla y cuando se publica el primer libro de Renzi; este último, a su vez, accede a cartas donde Maggi relata acontecimientos de las décadas del treinta y cuarenta. Así, las distintas etapas históricas superpuestas agudizan el laberinto textual de la novela e intensifican su “hermetismo referencial”, esto es, la pérdida de la referencia ficcional (Rita de Grandis 284). Cada periodo histórico, además, se presenta sesgado por las numerosas relecturas o reescrituras, dando como resultado un palimpsesto de hechos históricos y ficticios.

En paralelo a la trama de la novela, se ofrecen distintas maneras de concebir la historia y se desmitifica su definición convencional como serie de acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales de un determinado pueblo o país. La historia en *Respiración artificial* tiene múltiples planos que dependen de la memoria y de documentos pues, en realidad, no existe, sino que se inventa y adquiere un matiz ficticio. Siguiendo a Walter Benjamin, Piglia propone una vuelta de tuerca al estudio de la historia pues sugiere una mirada paradójica y una lectura a contrapelo de la misma, es decir, observar el futuro como si ya hubiera pasado. Por ello, Renzi se plantea que la mejor manera de comprender la historia de su antepasado Ossorio es “alterar la cronología” y, por tanto, ahondar primero en su suicidio, es decir: “... ir desde el delirio final hasta el momento en que Ossorio participa, con el resto de la generación romántica, en la fundación de los principios y de las razones de eso que llamamos la cultura nacional” (*Respiración* 33). Esa tensión entre presente, pasado y futuro determina el modo en que se aborda la historia a través del archivo documental. Así, a pesar de que Piglia diga tomar

distancia de la naturaleza discursiva de la realidad propuesta por Foucault —en “La lectura de la ficción”— el término “archivo” alude directamente al concepto *foucaultiano* como ese conjunto de reglas que definen los límites del discurso de una determinada época histórica (Foucault 57-58). En este sentido, el archivo niega y afirma la historia simultáneamente y es el único medio de acceder a ella; por tanto, constituye el nexo entre pasado y presente: “Para mí [afirma Renzi] se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí” (*Respiración artificial* 74). La frase final (“En estos tiempos y no lejos de aquí”) señala el tiempo histórico del Proceso de Organización Nacional argentino —Golpe de Estado de las Fuerzas Armadas (1976)— y su vinculación al pasado, estableciendo una relación dialógica y paralela entre ambos siglos. Pero la tarea del historiador de revisar y releer documentos se presenta inútil, pues los propios personajes reconocen que los archivos no son más que el “reverso de la historia”, y admiten la esterilidad de sus esfuerzos. De ahí la conclusión de Maggi: “Todo es apócrifo” (19) o el afán de Ossorio de escribir una utopía con documentos del futuro: “... narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación” (72). En palabras de Nicolás Gómez Rey: “La novela abre y cierra con los documentos del Archivo y con la imposibilidad inherente en estos. ... *Respiración* no revela secretos, se sustenta en ellos; la novela presenta la profundidad de los archivos y los parodia como ley, al tiempo que evidencia la fragmentación de la Historia desde estos” (78).

2.2 El revisionismo histórico argentino en *Respiración artificial*

Respiración artificial abarca los años treinta del siglo XIX, los setenta del XX y, asimismo, posee algunas alusiones a la Década Infame (1930-1943). La foto que recibe Renzi al inicio de la trama es de 1941, y aparece acompañada de una carta de su tío Maggi, exiliado porque “... el país estaba tan cambiado que yo parecía un extravagante” (27). La expresión Década Infame es una categoría historiográfica para denominar al periodo que abarca los años de 1930 a 1943, es decir, a partir del golpe de Estado del general J. F. Uriburu hasta la Revolución de junio. Son años inestables a nivel mundial marcados por la crisis de 1929 y el surgimiento de los fascismos en Europa. En Argentina, el Gobierno supuso una desestabilización política y una transformación económica que lleva a la intelectualidad a preguntarse y debatir acerca de la organización nacional más adecuada al nuevo contexto del país. La complejidad del periodo reside, en parte, en la disgregación de perspectivas en el seno mismo del nacionalismo, del liberalismo, del

catolicismo y de la izquierda. La incertidumbre e inquietud que genera la política europea enturbia la atmósfera intelectual, pues son años que se perciben como transitorios hacia un futuro en que el fascismo parece inminente.

En Argentina, una de las consecuencias de tales tensiones es la voluntad colectiva de revisar la historia, un proceso de relectura del pasado que surge de la desconfianza que provoca la historia escrita por Mitre, quien se posicionó de manera evidente con la facción unitaria, desestimando la Federación rosista. Para tal fin, se funda la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA) en 1935, un grupo nacionalista que busca una unidad patriótica en la historia del país. Como recuerda Ernesto Palacio en *La historia falsificada* (1939): “No hay patria sin historia, que es la conciencia del propio ser. No hay nacionalidad sin una idea ... sobre su vocación y su destino ... Necesitamos con urgencia una historia argentina escrita libremente” (14-18). El revisionismo tiene como centro la figura de Juan Manuel de Rosas, cuyo gobierno se revaloriza por dos cuestiones denostadas por la mirada liberal: su liderazgo y su vinculación a la Iglesia. Es significativo a este respecto que, en 1936, tres años antes de la publicación de “Pierre Menard”, Borges ya advertía de esa admiración irracional hacia Rosas: “Esa charra época [rosista] nos fascina. ... Sé que me acusarán de reeditar la leyenda unitaria Por otra parte, un azar burlón ha querido que esa misma leyenda que movilizó tantos ejércitos contra Rosas ... cuide ahora su imagen y le suministre el interesante fulgor de un prestigio satánico (“Temas” 523-524). El revisionismo no se redujo a hechos políticos, sino que abarcó también la cultura, desvalorizando a los escritores decimonónicos de la línea liberal —Echeverría, Mármol, Sarmiento, etc—. Además de reivindicar lo autóctono como valor nacional —a través, por ejemplo, de la gauchesca—, los intelectuales nacionalistas marginaban la cultura foránea a excepción de la española, con el fin de reivindicar sus orígenes hispánicos —siguiendo la tendencia iniciada por el arielismo—. Por ello, la revista de Victoria Ocampo, *Sur*, buscó resistirse a ese nuevo giro de los nacionalistas y no es casualidad, por ejemplo, que dedicara un homenaje a la figura de Sarmiento en el número 47.

El revisionismo histórico consistió en una batalla de lecturas antitéticas en lucha por controlar el pasado para decidir sobre el presente y el porvenir, un asunto que comparten la novela de Piglia y el cuento de Borges, aunque de manera muy distinta. La trama de *Respiración artificial* se configura mediante teorías sobre la noción de historia, referencias a la relectura del pasado argentino, proyección de distintos periodos relevantes de la historia nacional, y la revisión del canon literario. Sobre esto último, además de la ya mencionada dicotomía Borges/Arlt, se vuelve la mirada sobre *Facundo* de Sarmiento, haciendo hincapié en la cita en francés que abre la novela, cuya atribución es errónea. La cita inaugura, explica Renzi, la literatura nacional en sus dos corrientes

principales: la traducción y lo apócrifo, líneas que cristalizan en la producción borgiana y, en concreto, en el cuento que nos ocupa. Todo este proceso se proyecta en la novela de Piglia a través de Maggi, como se observa en las obras que pueblan su habitación: “De pie frente al estante, leo: *Vida de Juan Manuel de Rosas* a través de su correspondencia de Irazusta. Los antecedentes europeos de Pedro de Angelis de Ignacio Weiss. *La vida cotidiana en Estados Unidos* (1830-1860) de Robert Lacour. Alberdi y su tiempo de Mayer. *Nacionalismo y liberalismo* de José Carlos Chiaramonte. *Alejandro Dumas, Rosas y Montevideo* de Jacques Duprey. *Revolución y guerra* de Tulio Halperin” (152). Para expresar esa atmósfera de distintas posturas políticas, Piglia hace uso de la “poética del complot” en *Respiración artificial*, expresión acuñada por Pablo Besarón para aludir al modo conspirativo con que la literatura argentina proyecta la relación con el Estado: “La conspiración es un efecto de lectura dirigido sobre un gesto doble, por una parte, consiste en el escamoteo de algunos elementos ..., por otra, ese vacío es ocupado por una versión de los sucesos relatados tan falsa como atractiva; el lector será el detective. ... La conspiración entonces posee varias funciones: ... exponer cómo se construye una ficción. ... es un motivo eficaz en los relatos de la sociedad de masas” (125-131). En la novela de Piglia, esa poética se traduce en una apropiación de motivos formales y de contenido en torno a un complot, mediante varios cauces: al escoger a un narrador que, como un detective, reconstruye o relata una investigación; al aludir a un secreto o algo oculto que, en la mayoría de las veces, se asocia al poder de un Estado (opresor); o al introducir personajes-tipo del género policial —espías, infiltrados y delatores—. Consiste, concluye Besarón, en señalar la resistencia al poder hegemónico de una sociedad secreta (164), un análisis que se basa en postulados teóricos de Piglia acerca de su propia producción ficcional que declarara a lo largo de su obra crítica. Conocida es, por ejemplo, su concepción utópica de la literatura, la novela como texto del porvenir, y la idea de que ambas revelan aquello que el poder estatal pretende ocultar: “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (*Prisión perpetua* 52). Explica Piglia al respecto:

La relación entre secreto y poder político es un elemento que cruza la historia del Estado Hay todo un sistema de utilización de lo que es dicho a medias y de lo que se termina de decir como versión que está ligado al hecho de que el que tiene saber sabe algo que los demás no saben y que ese poder está armado alrededor de esa figura ..., el poder político. ... El secreto es algo que está escondido. ... Hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio. ... Lo que se dice, lo que se puede decir y lo que se puede hacer, el modo en que los sujetos se desplazan en relación a lo que puede no ser dicho. (*La forma inicial* 217-218)

En otras palabras, su interés por el género policial surge de la intención de denunciar el abuso de poder en todas sus manifestaciones. De ahí el empleo del narrador que “vacila” al contar la historia y que permite lo que Piglia denomina “ficción especulativa” (152), esto es, aquellos textos en los que el narrador se equipara al lector y ambos se enfrentan a un secreto por descifrar. Ello lo toma, explica Piglia, del género policial, donde “... aparece un narrador que está en una posición de no saber, digamos un narrador que no termina de conocer la historia que va a contar” (149-150). Así, en *Respiración artificial* se insiste en acontecimientos de la historia que fueron ocultados, pero a su vez se desconfía de la historia por ser una “máquina poliédrica” cuya verdad es inalcanzable. Porque, incluso, si se invierte la historia hegemónica, nada garantiza que esa nueva historia sea más real, sino que puede devenir parodia. Como apunta Maggi a propósito de los escritos de Ossorio, el hecho de que fueran el reverso de la historia sarmentina —hegemónica— no significa que sean más fiables: “¿No exaspera Ossorio una tendencia latente en la historia de la constitución de un grupo intelectual autónomo en la Argentina durante la época de Rosas? ¿Sus escritos no son el reverso de la escritura de Sarmiento? Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición” (*Respiración* 32). Así, la serie de conspiraciones que pueblan la novela sirve a Piglia para diluir la historia porque el complot permite interpretar todo acontecimiento desde la confabulación; esa dilución de la historia fue leída, como ya se mencionó, desde la óptica posmoderna que postula la imposibilidad de alcanzar la verdad histórica, lo que lleva necesariamente a una desconfianza perpetua. Ello impulsa a Piglia a equiparar la historia, la filosofía, la literatura y la ciencia, como ya hiciera Borges —por ejemplo, al concebir *El discurso del método* como una novela o al plantear el influjo de la obra de Kafka en la historia del nazismo, etc.

3. EL AGOTAMIENTO DE LA HISTORIA EN “PIERRE MENARD”

Como es sabido, el protagonista de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” lleva a cabo una labor de traducción y escribe comentarios sobre obras ajenas, pero su empresa más ambiciosa es la escritura de la primera novela moderna, no a la manera de un Avellaneda, sino creando el original por segunda vez. Lo apócrifo cobra así el protagonismo en el relato, no como algo negativo, ya que el narrador aclara cómo el *Quijote* de Menard enriquece al verdadero: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (“Pierre Menard” 52). También en *Respiración artificial* Renzi reconoce esa superioridad: “Ese francés que escribe en español una especie de *Quijote* apócrifo que es, sin embargo, el

verdadero” (129). Así, el cuento ficcionaliza la teoría de la muerte de autor y es una alegoría de la teoría de la recepción que puede sintetizarse en la siguiente cláusula: toda obra leída en otro contexto se nutre de nuevos significados. Borges desarrolla también esa propuesta teórica en “Kafka y sus precursores” (1952), al sugerir la influencia literaria invertida, es decir, cómo una obra le otorga una nueva significación a otra anterior, lo que Manuel Pérez Pérez denomina “plagio por anticipación” (142). De ahí que “Pierre Menard” sea también un cuestionamiento de la noción de “novedad”, porque las preguntas que sugiere son: ¿puede repetirse la novedad? ¿Es el *Quijote* de Menard una obra original? La ironía descansa, según John Barth, en que el protagonista “escribe una obra de literatura original y notable cuyo tema implícito es la dificultad, tal vez la falta de necesidad, de escribir obras originales” (175). El de Menard es un “ejercicio deconstructivo” que consiste en desarticular el *Quijote* original, otorgándole nuevos significados a los mismos significantes porque “coincidía letra por letra con el de Cervantes, mas no palabra por palabra. Estas no tenían igual significado. Sus marcos de significación eran distintos. Habían sido enunciadas —y leídas— en horizontes culturales distintos” (Depaz Toledo 58). Y, por ello, Rodríguez-Luis considera al cuento un manifiesto posmodernista (1032). No obstante, la propuesta de Jesús Aguilar en “Can Pierre Menard Be the Autor of *Don Quixote*?” es que el cuento no habla de dos *Quijotes*, sino de dos autores y un solo texto, ya que el narrador señala que Menard “no quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino *el Quijote*” (“Pierre Menard” 47). En el cuento de Borges, lo apócrifo surge del narrador quien, en paralelo al de *Respiración artificial* y en consonancia con la figura de un detective, indaga en la obra de Menard a través de su epistolario, diarios, testimonios orales, catálogos falaces, revisión de su archivo, etc., aunque admita su dudoso dominio sobre el tema: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (“Pierre Menard” 42). Como en la novela de Piglia, es una mirada sesgada, filtrada por la presencia de un “yo” que, junto con las citas del propio Menard, dan como resultado un hermetismo referencial similar al de *Respiración artificial*. Sin emplear la expresión “hermetismo referencial”, Alejandra García-Lugo enumera los recursos narrativos que diluyen la referencialidad en el cuento: 1) erosión de la diferencia entre autor/lector, 2) producción/recepción del texto, 3) quiasmo y 4) reversibilidad (11-16).

Pero, ¿por qué esa necesidad del narrador de profundizar en la obra de Menard? La respuesta no es únicamente “justificar ese dislate” de copiar el *Quijote*, como él mismo señala, sino también el enigma que generan las numerosas “omisiones y adiciones” llevadas a cabo por otros personajes —principalmente en el “catálogo falaz” de Madame Henri Bachelier—. Ese asedio a la obra de Menard es una suerte de conspiración que el narrador busca reordenar, lo que permite una lectura del cuento desde la poética del complot ya mencionada. Si el conspirador es quien construye ficciones para delinquir

(Besarón 126), Menard sería una suerte de conspirador del *Quijote* de Cervantes, y Madame Henri Bachelier, de los textos de Menard. Si, como explica Besarón, la poética del complot se crea en torno a una “hermenéutica del sentido donde la verdad ontológica está oculta” (130), es ese sentido el que el narrador debe descifrar.

Todo el cuento está construido, además, a partir de la paradoja y la ironía; esta última se pone al descubierto en la primera frase del cuento cuando el narrador alude a Menard como “novelista” a pesar de que en la enumeración de su obra visible no se nombra ninguna novela, a excepción de la copia del *Quijote*, aunque, cabe aclarar, esa sutil ironía depende necesariamente de una relectura del cuento, ya que no es perceptible en una primera lectura, pues requiere del conocimiento de toda la obra de Menard. La paradoja surge cuando se hace referencia al problema de Aquiles y la tortuga, esto es, la falacia de Zenón acerca de la imposibilidad del movimiento —frecuente en la producción borgiana—, pero más importante en relación con *Respiración artificial* es el tratamiento paradójico de la historiografía cuando se cita dos veces un párrafo del *Quijote*. Como apunta González Echeverría (240), el párrafo escogido es irónico en el *Quijote* original, pues el narrador cervantino arremete contra la objetividad de los historiadores. Por su parte, Bryce Maxey explica que la elección de las partes del *Quijote* se justifica porque, tanto Borges como Cervantes atribuyen, a su manera, un mismo libro a dos autores diferentes, y ambos “narran los procesos de recreación y recuperación de un texto mediante la traducción” (366-367). Dice la cita del texto cervantino:

Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado faltó en ella que demasiado. Y así me parece a mí ... que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, *cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.* (Cervantes 50-51)

El párrafo citado muestra cómo el narrador-transcriptor cervantino duda de la verdad de la historia debido a que fue escrita por un autor arábigo, a quien juzga de mentiroso. Pero luego da a muestras de ironía, pues esa deducción descansa en un prejuicio por ser los árabes enemigos de los cristianos; para el narrador, es más probable que Cide Hamete pecara de omisión antes que de exceso de datos, un mal proceder porque los historiadores se deben a la verdad, “cuya madre es la historia”. Trascrito en “Pierre Menard”, el narrador interpreta la

cita como “mero elogio de la retórica” (53), y luego vuelve a citarla con exactitud: “La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas” (53). El carácter pragmático de la verdad se desprende de la concepción que Williams James, el pensador citado, propone en el capítulo 4 de *Pragmatismo: un nuevo nombre para algunos antiguos modos de pensar* (1902-1910), titulado “La concepción pragmatista de la verdad”. Allí el psicólogo ataca la noción abstracta de la verdad, negando que sea un fin en sí mismo y defiende su utilidad práctica. En otros términos, si algo carece de aplicación, pierde su sentido verdadero, pero además la historia es la “madre de la verdad” porque, apunta el narrador, lo que se juzga como histórico deviene real. O, dicho de otra manera, la verdad es hija de la historia y esta última no abarca los sucesos del pasado sino aquello que “juzgamos que sucedió”. El cambio de perspectiva del narrador se debe, como es sabido, a la lectura del *Quijote* tres siglos después, lo que lleva a definir la literatura como lectura. Ese nuevo *Quijote* es, para el narrador, más ambiguo y, por tanto, más rico porque permite nuevas interpretaciones: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero *la ambigüedad es una riqueza*)” (52). La máxima sentenciosa del final es una reflexión que solo es posible considerar tras el cambio de paradigma que se opera en el siglo XX en su descrédito hacia la claridad, la objetividad y el realismo en el arte, a favor del relativismo indeterminado. Las lecturas del narrador arremeten contra la posibilidad de conocer la historia, y la historiografía se presenta como algo subjetivo y supeditado a aquello que “juzgamos que sucedió”, lo que Víctor Zonana denomina “pesimismo gnoseológico”, una actitud del narrador, consciente de la imposibilidad de aprehensión del pasado objetivamente (360).

La cita del cuento condensa dos nociones de “historia” desplegadas en la novela de Piglia: la desarticulación de la historiografía y la interpretación del pasado a partir de las revisiones subjetivas de documentos, archivos, cartas, etc. Por ello, se puede concluir que ambas obras comparten el ideograma de la revisión de la historia desde la negación de la historiografía como ciencia objetiva, según la definición de Julia Kristeva de “ideograma”: “El ideograma es aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales La aceptación de un texto como un ideograma determina el propio procedimiento de una semiología que ... lo piensa así en relación con (los textos de) la sociedad y la historia” (15-16). Las sentencias que cierran la cita de “Pierre Menard” (“*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia*

de lo por venir”) recuerdan a las palabras de Ossorio: “Releo mis papeles del pasado para escribir mi romance del porvenir” (*Respiración* 81) y a la mirada histórica propuesta en *Respiración artificial*: pensar el futuro como si ya hubiera sucedido. La historia se coloca pues en paralelo a la literatura en los dos textos ya que ambos dependen de una lectura posterior: en la novela se asiste a la interpretación subjetiva de documentos y cartas con que el protagonista reconstruye la historia; en el cuento, historia y literatura dependen de las relecturas posteriores.

Cabe aclarar que el ideograma no es necesariamente una manifestación de intertextualidad si se concibe esta última como estrategia deliberada por los autores. Las posturas en torno a si la intertextualidad es una estrategia premeditada no son unívocas entre la crítica. Mientras que Pfister y Ulrich Broich señalan que debe ser explícitamente voluntaria, para Claes Schaar la intención del escritor carece de importancia a nivel de la estructura del texto. Tampoco faltan puntos intermedios como el que exponen Michal Glowinski y la dupla Shaw/Pecorari quienes distinguen dos modos de intertextualidad, intencional o involuntaria. Algo similar ocurre con el reconocimiento del lector; algunos críticos observan que esta condición no solo es indispensable para que la intertextualidad se haga presente, sino que llegan a definirla como proceso de lectura, es decir, un modo relacional de leer el texto, opuesta a la lectura lineal convencional —teoría formulada por Roland Barthes en “La muerte de autor” (1967)—. Ese proceso de lectura es lo que se ha llevado a cabo en el presente trabajo con el fin de repensar otra conexión entre el cuento y la novela. Así, siguiendo la idea de “Kafka y sus precursores”, releer “Pierre Menard” a la luz de *Respiración artificial* le confiere un sentido nuevo al primero como alegoría de la imposibilidad de acceder a la verdad y a la labor del historiador como creador del pasado.

3.1. “Pierre Menard”, ¿un cuento sin contexto?

El ideograma común permitiría entonces vincular “Pierre Menard” al contexto de la historia argentina en que se escribe y publica: la Década Infame y el revisionismo histórico de los años treinta, ya descritos. *A priori*, esa relación resulta forzada debido a la ausencia de referencias a la cultura nacional en el cuento, lo que lleva a Howard Giskin a concluir que es un texto sin contexto (109). Pero es precisamente la elección de un personaje francés que quiere emular a Cervantes lo que lleva a González Echeverría a leer el cuento como un manifiesto antinacionalista porque el “atrevido experimento de Borges” no es más que “imaginar una literatura sin nación” (157-158). La conclusión del crítico se desprende, en primer lugar, de la difamación del narrador cuando afirma que el *Quijote* derivó en un mero “*brindis patriótico*, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (“Pierre”

54) (cursivas fuera del texto). Por ello, Menard resuelve “repetir en un idioma ajeno un libro preexistente” (54), lo que se puede interpretar, a la luz del contexto de revisionismo histórico, como un gesto antinacionalista y antihispánico. No parece casualidad que el cuento se escriba durante una época caracterizada por el revisionismo histórico en que lo hispánico adquiere una hegemonía de reivindicación patriótica entre muchos nacionalistas, como ya se ha mencionado. Por ello, en “El escritor argentino y la tradición”, Borges lanza el siguiente mensaje anti-hispánico: “Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos y que esa tradición es la literatura española La historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España” (271).

De lo anterior puede extraerse una lectura localista de un cuento borgiano que, a primera vista, carece de una relación directa con su contexto de escritura, cuestión que no ha sido indagada con anterioridad. Cabe recordar la noción de “literatura nacional” sugerida por Borges como aquella que no recurre a elementos autóctonos para vincularse a su tradición —en “El escritor argentino y la tradición”—. “Pierre Menard” es, en este sentido, un cuento que alude a culturas foráneas y omite referencias a la Argentina, pero el ideograma propuesto daría lugar a una crítica al revisionismo histórico de su periodo de escritura. Para sustentar la hipótesis, se parte de la propuesta de Mariano Siskind, quien entiende el cosmopolitismo de Borges como “intersticial”, por ser un discurso “modernizador anti-nacionalista para las culturas marginales” (87-88). El crítico no lee la universalidad de Borges como noción abstracta independiente de la historia argentina, sino como universalización de cuestiones nacionales; en otras palabras, un cosmopolitismo que posee una afiliación local cuyos límites son indecibles, borrosos, e implícitos. Teniendo en cuenta la hipótesis de Siskind y la inclusión de “Pierre Menard” en *Respiración artificial*, surge una nueva perspectiva de interpretar el cuento anclado a su periodo de escritura y publicación. Conviene aclarar que no se atribuye una motivación consciente a Borges, pues ello conllevaría un psicoanálisis biográfico sin sustento teórico, pero sí que “Pierre Menard” podría ser un ejemplo de ese cosmopolitismo intersticial cuya universalidad descansa en la alegoría sobre el proceso de lectura y la teoría de la recepción. Su localismo, derivado del revisionismo histórico del periodo en que se escribe y publica, confiere un carácter político-ideológico a un cuento que, a primera vista, aparenta ser un texto de mera evasión ficcional.

4. CONCLUSIONES

La lectura relacional que la intertextualidad permite ha dado la clave para hacer dialogar dos textos en apariencia distantes en contenido y forma, pero que comparten la crítica a la historiografía como ideograma. Mientras *Respiración artificial* concluye que

la historia es discursiva y textual, en “Pierre Menard”, la Historia y la historia (argentina) son ficciones. Ambas conclusiones se derivan de la desmitificación de la acepción convencional de “historia”, despojada de su matiz verídico y que adquiere un carácter intersubjetivo: la historia es lo que se interpreta que sucedió y es, por tanto, inaccesible.

La hipótesis del presente artículo defiende que las perspectivas historiográficas de los dos textos están estrechamente ligadas a sus perspectivas políticas. Las dos obras deconstruyen la historiografía porque niegan la posibilidad de recuperar la historia y se vinculan, cada una a su manera, al contexto de la Década Infame argentina. *Respiración artificial*, al desarrollar una revisión de la historia nacional y al incluir la Década Infame como parte central de ese revisionismo. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, por el contrario, forma parte del campo literario de dicho periodo y es una reacción implícita contra el nacionalismo revisionista de filiación hispánica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Jesús. "Can Pierre Menard be the autor of *Don Quixote*?". *Variaciones Borges*, núm. 8, 1999, pp. 166-177.
- Alazraki, Jaime. "Borges: entre la modernidad y la posmodernidad". *Revista Hispánica Moderna*, núm. XLI, 1988, pp. 175-179.
- Barth, John. "La literatura del agotamiento". *The Atlantic Monthly*, vol. 2, núm. 220, 1967, pp. 170-182.
- Barthes, Roland. "La muerte de autor". *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, coordinado por Nara Araújo y Teresa Delgado, traducido por C. Fernández Medrano, Anthropos, 2010, pp. 221-224.
- Benjamin, Walter. "La vie des etudiants". *Ouvres I*, Traducido por R. Rochlitz, Gallimard, 2000.
- Berg, Edgardo H. "La relación dialógica entre ficción e historia: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 20, 1995, pp. 51-56.
- Berrenechea, Ana María. "Borges y el lenguaje". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 3/4, núm. 7, 1953, pp. 551-569.
- Besarón, Pablo. *La conspiración: ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Simurg, 2009.
- Blüher, Karl. "Posmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges". *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, editado por Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro, Vervuert, 1992.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*, Emecé, 1987, pp. 151-162.
- . "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*, Random House, 2012, pp. 279-282.
- . "Pierre Menard, autor del *Quijote*". *Ficciones*, Alianza, 2000, pp. 41-55.
- . "Tareas y destino de Buenos Aires". *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Municipalidad de Buenos Aires, 1936, pp. 515-531.
- Broich, Ulrich. "Formas de marcación de la intertextualidad". *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, editado y traducido por Desiderio Navarro, Casa De Las Américas, 2004, pp. 85-105.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Albor, 2018.
- Cittadini, Fernando. "Historia y ficción en *Respiración artificial*". *La novela argentina de los años 80*, editado por Roland Spiller, Vervuert, 1993, pp. 37-47.
- Cozarinsky, Edgardo. "Borges: Un texto que es todo para todos". *Cuadernos de reciénvenido*, núm. 11, 1999, pp. 5-15.
- Demaría, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Corregidor, 1999.
- Depaz-Toledo, Zenón. "Los signos en el laberinto: ontología y lenguaje en la poética de Jorge Luis Borges". *Lienzo*, núm. 21, 2000, pp. 37-71.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno, 1968.
- García-Lugo, Alejandra. "Mundo narrativo en «Pierre Menard, autor del Quijote» de Jorge Luis Borges". *La colmena*, núm. 97, 2018, pp. 9-22.
- García García, Luis Ignacio. "Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos". *Iberoamericana*, núm. 49, 2013, pp. 47-66.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Giskin, Howard. "Borges' Revisioning of Reading in «Pierre Menard, Author of the Quixote»". *Variaciones Borges*, núm. 19, 2005, pp. 103-123.
- Glowinski, Michal. "Acerca de la intertextualidad". *Criterios*, núm. 32, 1994, pp. 185-210.
- Gnutzmann, Rita. "Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Review of Interamerican Bibliography*, vol. 3, núm. 40, 1990, pp. 351-360.
- Gómez Rey, Nicolás. "*Respiración artificial*: la problematización del discurso de la historia desde el archivo". *Perífrasis*, vol. 10, núm. 19, 2019, pp. 61-80.
- González Echeverría, Roberto. *Crítica práctica. Práctica crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Grandis, Rita de. "Respiración artificial veinte años después". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, editado por Adriana Rodríguez Pérsico, University of Pittsburgh, 2004, pp. 275-292.
- James, Williams, *Pragmatismo: un nuevo nombre para algunos antiguos modos de pensar*. Traducido por Luis Rodríguez Aranda, Biblioteca Nueva, 2017.
- Jauss, Hans Robert. *Estética de la recepción*. Traducido por Juan Godo Costal, Arcolibros, 1987.

- Jenny, Laurent. "Semiótica del collage intertextual". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Traducido por Desiderio Navarro, UNEAC, 1997, pp. 134-145.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Traducido por Jordi Llovet, Lumen, 1974.
- Lefere, Robin. "Borges ante la noción de «posmodernidad»". *Variaciones Borges*, núm. 9, 2000, pp. 211-220.
- Maxey, Bryce. "Otro Cervantes en Borges: los capítulos invisibles de Pierre Menard". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 46, 2017, pp. 357-373.
- Palacio, Ernesto. *La historia falsificada*. Editorial A. Peña Lillom, 1960.
- Pavlovic, Pavao. "La intertextualidad moderna y la posmoderna". *Criterios*, núm. 30, 1991, pp. 65-87.
- Pérez Pérez, Manuel J. "Un discípulo oulipiano de Pierre Menard". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 9, 2019, pp. 131-149.
- Pfister, Manfred. "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?". *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, editado y traducido por Desiderio Navarro, Casa de las Américas, 2004, pp. 139-164.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Sexto Piso, 2015.
- . *Prisión perpetua*. Contemporánea, 2014.
- . *Respiración artificial*. Seix Barral, 2003.
- Remiro Fondevilla, Sonia. "El triángulo de la historia en *Respiración artificial*". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 31, 2005, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151173.pdf>.
- Riffaterre, Michael. "Semiótica intertextual: el interpretante". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, editado y traducido por Desiderio Navarro, UNEAC, 1997, pp. 146-162.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Los borradores de Pierre Menard". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 2, núm. 40, 1992, pp. 1025-1045.
- Schaar, Claes. "Vertical Context Systems". *Style and Text. Studies Presented to Nils Erik Enkvist*, Scriptor, 1975, pp. 146-157.
- Shaw, Philip y Diane Pecorari. "Types of intertextuality in Chairman's statements". *Nordic Journal in English Studies*, vol. 1, núm. 12, 2013, pp. 37-64.
- Siskind, Mariano. "El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad". *Variaciones Borges*, núm. 24, 2007, pp. 75-92.
- Stanic, Ana. *Cambio de paradigma en la literatura argentina contemporánea: el caso de Roberto Arlt*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Torres Perdigón, Andrea. "Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald". *Kamchatka*, núm. 1, 2013, pp. 133-153.

Williams, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture and the Crisis of Truth*. Saint Martin Press, 1995.

Zonana, Víctor G. "Varia fortuna de «Pierre Menard»: proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria". *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21, 1992, pp. 357-364.