

**“UN MONTÓN DE IMÁGENES ROTAS”:  
ESTUDIO COMPARATIVO DE *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*, DE  
RICARDO PIGLIA, Y *ANSAY O LOS INFORTUNIOS DE LA  
GLORIA*, DE MARTÍN CAPARRÓS**

**“A HEAP OF BROKEN IMAGES”:  
COMPARATIVE STUDY OF *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*,  
BY RICARDO PIGLIA, AND *ANSAY O LOS INFORTUNIOS DE  
LA GLORIA*, BY MARTÍN CAPARRÓS**

**CHRISTIAN SNOEY ABADÍAS**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre las cercanías que existen entre *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, y *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), de Martín Caparrós. Ambas novelas parten de la misma pregunta: cómo narrar la historia; por tanto, me centro en analizar la manera en que cada una da respuesta narrativa a este interrogante. Para ello, me detengo en cuatro aspectos: la relectura que ambos autores efectúan con ánimo desmitificador del legado del siglo XIX, el recurso al pasado para decir el presente, la elección de personajes periféricos para crear una contrahistoria y la manera en que cada autor adapta y expande el legado de Borges. El fin último es reflexionar sobre un gesto común: el de intentar recuperar la historia.

**Abstract:** The objective of this work is to study the closeness that exists between *Respiración artificial* (1980), by Ricardo Piglia, and *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), by Martín Caparrós. Both novels start from the same question: how to tell the history. Therefore, I focus on analyzing how each author gives a narrative answer to this question. To do this, I focus on four aspects: the rereading that both authors do with a demystifying spirit of the legacy of the 19th century, the use of the past to say the present, the choice of peripheral characters to create a counter-history and how each author adapts and expands Borges's legacy. The ultimate goal is to reflect on a common gesture: the intention to recover history.



**Palabras clave:** Ricardo Piglia, Martín Caparrós, literatura argentina, narrativa, historia.

**Key words:** Ricardo Piglia, Martín Caparrós, Argentine literature, narrative, history.

*For you know only*

*A heap of broken images, where the sun beats*

T. S. Eliot

Al final de *Respiración artificial* (1980), cuando la asfixia de la historia enmaraña el lenguaje y lo confunde, el personaje de Tardewski, a tenor de la célebre consigna de James Joyce, “History, Stephen said, is a nightmare from which I’m trying to awake”, contrapone la postura de este a la de Kafka respecto a la manera de afrontar literariamente la historia: “¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella” (Piglia, 2011: 215). Por supuesto, se trata de una *boutade*, como otras que abundan en la novela, pero este hecho, conviene precisar, no le resta validez o interés a la reflexión, por lo que, si extendemos esta dicotomía, podríamos incardinar la obra de Ricardo Piglia en la línea kafkiana, en la medida en que en novelas como *Respiración artificial* o *La ciudad ausente* (1992) está la voluntad de entrar en la pesadilla de la historia para tratar de escribirla. No obstante, este ejercicio abre interrogantes, uno es el más evidente: ¿cómo escribirla?

El objetivo<sup>1</sup> de este artículo es reflexionar sobre las cercanías que existen entre *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), de Martín Caparrós. Puesto que ambas novelas arrancan de la misma pregunta, es decir, cómo narrar la historia, me centraré en analizar la manera en que cada una da respuesta narrativa a este interrogante, y lo haré atendiendo a una serie de cuestiones. En primer lugar, me detendré en la manera en que ambos autores releen, con ánimo desmitificador, el siglo XIX, en lo que este momento tiene de configuración identitaria nacional. En segundo lugar, analizaré cómo en ambas novelas se recurre al pasado para decir el presente, puesto que las dos se desvían para volver sobre la actualidad y tener unas coordenadas desde las que interpretarla y tratar de entenderla. En tercer lugar, reflexionaré so-

---

<sup>1</sup> Este trabajo continúa la línea marcada en una investigación previa publicada bajo el título “Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós” (Snoey, 2016), donde rastreaba las reflexiones de Caparrós sobre la obra de Piglia y trazaba cercanías generales entre la producción de ambos autores, centrándome posteriormente en la novela *La Historia* (1999), de Caparrós, y la influencia de Piglia en ella.

bre la elección de los personajes: Piglia inventa la figura de Enrique Ossorio; Caparrós, en cambio, recupera una figura histórica poco atendida, la de Faustino Ansay. Es decir, de una manera u otra, en ambos casos se adopta la perspectiva de un personaje periférico respecto a la historiografía oficial, hecho, por otra parte, que conecta a estas novelas con su momento histórico. Por último, teniendo en cuenta que Borges es una fuente común respecto a la manera de concebir la historia y su escritura, intentaré deslindar la forma en que cada obra adapta su legado. Todo ello para llegar a la conclusión de que en ambos autores se puede detectar un gesto común: el de intentar recuperar la historia, pero una historia otra.

Seymour Menton incluyó *Ansay* en la lista de nuevas novelas históricas que adjunta en su ya clásico estudio *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)* (1993). Antes de entrar a debatir sobre las cercanías entre las obras indicadas, es conveniente anotar algunas consideraciones sobre el estatuto de la “nueva novela histórica” en la actualidad, pues puede considerarse que este marbete ha quedado como una pieza de museo, y de forma paradójica, ya que una de las voluntades que animan muchas de las novelas cubiertas por esta denominación es la de repensar la historia, y eso implica sacarla del mármol y del museo. De la misma manera, la forma de pensar y escribir la historia ha tomado otros caminos —piénsese en *Estrella distante* (1996) o *Nocturno de Chile* (2000), de Bolaño, *Formas de volver a casa* (2011), de Zambra, *Chilean Electric* (2015), de Nona Fernández o hasta *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez—. Por ello, no entraré a debatir aquí sobre la vigencia de este marbete; quede solamente anotado que, como las novelas pensadas bajo esta categoría, o más ajustadamente a este caso, bajo la categoría de “metaficción historiográfica”, acuñada por Linda Hutcheon (1998), tanto *Ansay* como *Respiración artificial* indagaban en otras interpretaciones diferentes a las extendidas por la historiografía oficial, es decir, construyen un contradiscurso, una contrahistoria —lo que cambia es la mirada y la conciencia del pasado—. Asimismo, en estas novelas la historia actúa como una categoría de pensamiento; es decir, la historia ya no es un marco, un escenario, como sí sucedía en el S. XIX, sino que es un problema, un horizonte de reflexión, que suele centrarse en la perspectiva desde la que se piensa la historia, por esta razón, como sucede en estas dos novelas, como una forma de salirse de las versiones consensuadas de la historia, se atiende a figuras menos visibles, para hacer visible asimismo otro acercamiento al pasado, otro modo de relacionarse con el pasado. Así, en última instancia, en estas novelas existe una voluntad de reconciliación con el pasado, de recuperación de una historia, pero diferente.

Bosquejando un panorama de las líneas imperantes en la narrativa argentina de los años 80 y 90, Cristina Piña señala las distintas estrategias que existen para afrontar el peso histórico del presente. En ese contexto de impugnación del realismo, una de las perspectivas narrativas más fructíferas se torna la de repensar el pasado, y dentro de esta tendencia, destaca la novela *Ansay o los infortunios de la gloria*, de Martín Caparrós:

Pero si estos descentramientos del realismo han sido una de las estrategias elegidas por los narradores argentinos para representar una situación histórica atravesada de violencia y muerte, quizá el recurso más productivo –en razón de la alta calidad de las novelas que lo han utilizado– haya sido volverse hacia la historia o mejor, la construcción de la historia. Si bien son numerosos los novelistas que por ella optaron –Martha Mercader, Martín Caparrós (Piña, 1993: 128).

*Ansay* apareció en 1984, bajo el sello Ana Korn; sin embargo, aunque en rigor es la primera novela que publicó, no es la primera que escribió. La primera fue *No velas a tus muertos*, que aparecería más tarde, en 1986. En *Ansay* quedan ya cifradas muchas de las pulsiones que en su narrativa posterior matizaría, ampliaría, reformularía; sin embargo, acaso la más relevante sea la voluntad de hallar un nuevo lenguaje para narrar la historia. Si *La Historia* (1999), su obra central, que ordena el resto de su producción y reverbera sobre ella, toma como centro de reflexión los textos fundacionales de la nación, aquí aborda otro momento fundacional: la novela arranca en 1810, año en que comienza el proceso de independencia argentino, y mediante la figura de Faustino Ansay, personaje con base documental, a manera de contrapunto, la novela relea las tensiones identitarias y los mitos nacionales de esa época.

No obstante, teniendo en cuenta estas coordenadas, asalta una pregunta: ¿por qué Faustino Ansay y no, por ejemplo, Mariano Moreno? Porque la novela se incardina en la corriente de la historia de los vencidos, que permite releer la imagen del pasado como contrapunto, como reverso de las utopías. De hecho, Mariano Moreno, aunque no ocupe un papel protagónico, sí estructura el sentido de la novela, pues en determinados momentos de la novela se contrastan las publicaciones de este personaje en la *Gaceta de Buenos Aires*, es decir, su dimensión pública, con su pensamiento, que podría denominarse privado, desplegado a lo largo del *Plan de Operaciones*. Como ejemplo, en una nota de la *Gaceta*, reproduce Caparrós el siguiente fragmento: “¿Por qué se ha de ocultar a las provincias las medidas relativas a solidar su unión, bajo el nuevo sistema?” (Caparrós, 1984: 31). Por el contrario, casi a renglón seguido, se transcribe en la novela un fragmento del *Plan revolucionario de operaciones* sobre la misma cuestión: “¿Quién dudará que a las tramas políticas, puestas en ejecución por los grandes talentos, han debido muchas naciones la obtención de su poder y de su libertad? [...] Nada de eso: los pueblos nunca saben, ni ven, sino lo que se les enseña y muestra, ni oyen más que lo que se les dice” (1984: 31). A este respecto, conviene apuntar que Martín Caparrós publicó una edición del *Plan revolucionario de operaciones* de Mariano Moreno, que prologó.

*Ansay* dialoga directamente con las novelas de formación nacional, como *Amalia* (1851) o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, mediante la articulación de materiales de distinta procedencia, género y factura: a las memorias de Ansay se suman las románticas cartas de María Guadalupe Moreno a Mariano

Moreno. Estas novelas, en cuya tradición se incardina *Ansay*, son las que estudia Doris Sommer, en su ensayo *Ficciones fundacionales*, como alegorías de reconciliación nacional:

El tildar estos libros de romances no significa menospreciar su función pública; por el contrario, tradicionalmente en los Estados Unidos la etiqueta ha distinguido el carácter ético-político de los libros de ficción más canónicos. Y en América Latina, el romance no distingue entre la ética política y la pasión erótica, entre el nacionalismo épico y la sensibilidad íntima, sino que echa por tierra toda distinción. En Hispanoamérica, los dos son uno, Walter Scott y Chateaubriand en la misma olla, así le pese a George Lukács (Sommer, 2004: 41-42).

Caparrós, en *Ansay*, consigue que converjan varias de las tradiciones, mitos, motivos y géneros de la historia y de la literatura argentina: reúne relato de viajes —que remite tanto a los *Viajes* de Sarmiento o a las crónicas de Darío o Martí como a las narraciones de viajeros ingleses del siglo XIX—, la mitografía del desierto y la pampa, pasada por las subversiones paródicas que efectúa César Aira, los mitos del cautivo y del naufrago, especialmente con la figura de Álgar Núñez Cabeza de Vaca, personaje en el que *Ansay* podría tener un referente; a su vez, la realidad se traduce mediante una mirada extrañada, semejante a la narración maravillada de Bernal Díaz en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Es decir, a través del personaje de Faustino *Ansay*, Caparrós efectúa un movimiento de descentralización que le permite releer tanto los mitos fundacionales como las pulsiones que troquelan tanto la tradición argentina como la herencia de las crónicas de Indias, tal y como se detallará más adelante.

Además, esta novela se emparenta con otras ficciones, publicadas en los años 70 y 80, que podrían conformar un macrotexto que tiene como punto común la revisión literaria de lo que supuso el siglo XIX en cuanto a la construcción de la identidad nacional, así como de la imagen proyectada de esa época. Como apunta Martín Kohan, en el ensayo “Historia y literatura: la verdad de la narración”, este conjunto de novelas estaría formado por títulos como *Jauría* (1974) de David Viñas, *La ocasión* (1988), de Saer, *Respiración artificial* (1980) de Piglia, o *En esta dulce tierra* (1984) y *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera, además de *Ansay*, de Caparrós.

Puede percibirse en *Ansay* el influjo directo de *Respiración artificial* de Piglia a este respecto. A raíz de la publicación del recopilatorio misceláneo de conferencias, cuentos y apuntes diarísticos que es *Antología personal* (2015) de Piglia, Martín Caparrós dedicó una reseña, en el suplemento *Babelia*, en la que sostenía que dicho volumen podría leerse como una autobiografía personal e intelectual. Esta reseña podría interpretarse, también, como un apunte autobiográfico acerca del impacto de Piglia en su propia obra: “no puedo hablar de Piglia sin explicar que Piglia, para mí, fue la Argentina” (2015). En concreto, el momento del descubrimiento fue la lectura de *Respiración artificial*: “Fue un cataclismo

bien localizado: la erupción de un país. *Respiración...* me hizo creer que sí existía un país que se llamaba la Argentina, que si alguien, en ese territorio escribía eso, no todo estaba perdido” (2015). Además de la preocupación por el concepto de “Argentina” y de la construcción de la identidad que conlleva, puede apreciarse que Caparrós sitúa la política entre la vida y la literatura, de la misma manera que lo hace Piglia. Y como forma de resolver ese trinomio, Caparrós ofrece una clave: “Piglia entendió que el material borgiano que servía era su mecanismo, y reformuló el cruce entre ficción y ensayo –el ensayo como ficción y viceversa–, y lo volvió su matriz creativa. Así irrumpió, en plena dictadura, y refundó las cosas” (2015). Teniendo en cuenta que *Respiración artificial* se publicó en 1980 y *Ansay* en 1984, así como la temática común de ambas novelas, la resolución estructural y las cercanías en el plano conceptual, asumiendo que la relectura del imaginario argentino, con sus mitos y lugares comunes, es una de las pulsiones que vertebran la obra de Caparrós, además del impacto que generó en Caparrós la lectura de *Respiración artificial*, como él mismo reconoce, puede defenderse la influencia de la novela de Piglia en *Ansay*.

Son muchos los puntos en que convergen ambas novelas. En primer lugar, un dato biográfico une a ambos escritores e inscribe la escritura en unas coordenadas determinadas: ambos son historiadores, condición sobre la que Caparrós podría suscribir la siguiente reflexión de Piglia:

Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victorias, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar (Piglia, 2014: 85).

En la línea del final del fragmento referido, no son pocas las ocasiones en las que Caparrós parodia la escritura del discurso histórico y su traslado a las formas novelescas, lo hace, de hecho, en uno de los capítulos centrales de su obra. *Ansay* se estructura en dos partes, divididas por un interludio y seguidas de un epílogo. En la primera, el arco argumental cubre desde el momento en que el personaje recibe la noticia de la revolución hasta que, años más tarde, es tomado preso. A modo de pieza poética, cuyo fin es reverberar y canalizar el sentido de la obra, un “Interludio” actúa de bisagra entre ambas partes. En ese punto, se transcribe un fragmento del prólogo, firmado por Mariano Moreno, a la traducción de *El contrato social*, de Rousseau. A esta transcripción le sigue una breve nota que informa de la muerte de Mariano Moreno, con un tono deliberadamente desnaturalizado, desafectivo, propio del informe y del dato. Puesto que a lo largo de toda la novela se sostiene una dialéctica paródica entre la escritura historiográfica y la ficcional, el uso de esta modalidad de escritura remite a la dicotomía entre ficción y no ficción para abordar la escritura de ciertos aspectos de

lo real que de alguna forma parecen resistirse a la verbalización. Sin embargo, resulta significativo que en este fragmento figuren dos expresiones, “se sabe” y “se ignora”, que apuntan a los recovecos oscuros de la historia: “se sabe que el deceso se debió a una sobredosis de un preparado vomitivo que le administró George Stephenson, capitán de la nave; se ignora si tal imprudencia fue premeditada” (Caparrós, 1984: 182). Como puede observarse, en estas breves líneas puede apreciarse la deliberada desafección del tono arriba apuntada: en primer lugar, la voz narradora desaparece y se sustituye por un “se” impersonal, que remite al dominio público, a la institución, y, por tanto, a nadie en concreto. Así, puede inferirse una crítica a la historia como un espacio que no interpela a ningún individuo. Y, en segundo lugar, esta idea la apunala el uso de otras expresiones, como, por ejemplo, el término “deceso”, deslizado aquí con sus connotaciones eufemísticas y, de nuevo, propias del informe y la escritura aséptica. Además, en las líneas que siguen, se hace referencia también a María Guadalupe Cuenca, y en nota al pie, esa voz impersonal refiere el origen del que se han tomado las cartas transcritas en el cuerpo de la novela: “Citadas y estudiadas en ‘Cartas que nunca llegaron’, Enrique Williams Alzaga, Emecé, Buenos Aires, 1967”. De nuevo, el doble participio que encabeza la nota al pie remite a la impersonalidad y, a la vez, encierra una crítica velada a la escritura académica, participante también de la creación de una fría galería de próceres de mármol.

Retomando las partes que componen este “Interludio”, después de este breve fragmento informativo aparece otro perteneciente a la *Historia General de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo. En un primer nivel interpretativo, este documento cronístico se conecta, por alusión y cercanía, con las cartas que María Guadalupe le escribe a Mariano Moreno, pues el fragmento refiere la extrañeza de los indígenas ante las cartas manuscritas, especialmente cuando ellos mismos son los portadores: “Una cosa de las que más se han espantado los indios de cuantas han visto entre los cristianos son las letras, y que por ellas nos entendemos con los ausentes” (Caparrós, 1984: 182). Que Caparrós incluya este fragmento remite a distintos planos de significación: por un lado, como se ha apuntado, viene motivado por la cercanía con la historia de María Guadalupe; sin embargo, ¿por qué incluir un texto en primera instancia alejado o que causa un efecto sorpresivo yuxtapuesto al tono informativo anterior? La respuesta apunta hacia varias direcciones: en primer lugar, la extrañeza del indígena frente a una carta revela una mirada inocente, que obliga a pensar de nuevo una noción acostumbrada, en este caso una carta, desde la perspectiva de la otredad, fuera del hábito y de los gestos naturalizados. Esta extrañeza, por tanto, se torna símbolo de la manera de trabajar la historia en toda la novela: más allá de las inercias, de las asunciones y de las miradas acostumbradas, como nociones extrañas que imponen reflexión. Junto a este plano simbólico, este fragmento establece conexiones más profundas relativas a la significación de la novela, pues la intercalación de formas azarosas e inesperadas, de distintos tiempos, referentes tanto a la colonia como a la independencia como al presente, motiva la idea de que la historia no es una noción estática, sino que los hechos se conectan y los distintos

hitos tomados reverberan o se armonizan entre sí.

Por último, la segunda parte de la novela se estructura mediante el contrapunto de dos planos o dos discursos: por un lado, el lector accede a capítulos que simulan una crónica de Indias, en todos sus aspectos, escrita por Ansay y con él como personaje protagónico, aunque, como se revela más adelante, fruto de las alucinaciones del personaje durante su presidio. Por otro lado, como contrapunto a esta crónica alucinada, la voz narradora, externa, refiere el proceso y el encarcelamiento de Ansay. Por tanto, la supuesta realidad y la ficción se intercalan, y es en esta parte, acaso, en la que se encuentren los núcleos de significación más profundos de la novela. No en balde, para cristalizar el sentido del subtítulo —*Los infortunios de la gloria*—, los capítulos correspondientes a la crónica alucinada aparecen intitulados bajo el epígrafe de “La gloria”, casi de forma irónica, y los relativos a su presidio, “Los infortunios”.

Una vez desglosadas las diferentes partes que componen la novela, pueden retomarse las estrechas vinculaciones de la novela de Caparrós con *Respiración artificial* de Piglia. Como puede inferirse de la estructura de *Ansay*, recordando que la novela de Piglia se compone también de materiales de distinta factura, como cartas, recortes de prensa o manuscritos, otro de los elementos mediante el que ambas obras se relacionan es el concepto de archivo. De la misma manera, *Ansay* avanza en virtud de la imbricación de distintos materiales, que reverberan entre sí y entablan insospechadas conexiones: cartas, proclamas, recortes periodísticos, fragmentos de otras obras, como las citas de *El plan de operaciones* o el prólogo a *El contrato social*, extractos de crónicas de Indias, etc. Según Piglia, puede servir

el archivo como modelo de relato. La tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir [...] Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles (Piglia, 2014: 85).

Así, en *Ansay*, los materiales, que en ocasiones son de tan diversa procedencia que recuerdan a los experimentos cortazarianos, también se encuentran en tensión y nucleados por un significado que el lector ha de descifrar, pues la novela avanza mediante el recurso del contrapunto: los archivos se matizan, dialogan entre sí, llegando a desprenderse de ellos relaciones sorprendidas. Dicho recurso recuerda al planteamiento que sigue Rodrigo Fresán<sup>2</sup>, contemporáneo de Caparrós, y con quien tiene numerosos puntos de contacto, en *Historia argentina* (1991), obra que puede entenderse como “novela-en-cuentos o cuentos-en-novela” (Fresán, 2009: 23), por la proliferación paroxística de referencias intratextuales. En esta obra fragmentaria, pero a la vez meticulosamente unitaria —

<sup>2</sup> La manera en que se trabaja la historia en las obras de Fresán, en concreto en *Historia argentina*, y las cercanías con Ricardo Piglia, las trabajo en otro lugar (Snoey, 2019).



como atestiguan las numerosas reediciones que incluyen ampliaciones o variantes—, el modo en que se establecen las conexiones responde, fundamentalmente, a la contaminación, al estallido de significado por medio de la cercanía, por reflejo, como en la sinapsis de las neuronas, del mismo modo que se explicita en el cuento “La vocación literaria”, en el que, de forma caleidoscópica o en estructura de *mise en abîme* se condensa el funcionamiento de la obra: “Todas estas historias encajando unas con otras casi sin hacer ruido porque, sí, la improbabilidad de ciertas casualidades, la azarosa sinapsis de neuronas, es lo que acaba constituyendo la auténtica estructura de la historia de un país” (Fresán, 2009: 252).

Caparrós, en *Ansay*, aúna materiales que remiten a los diferentes estadios de la historia argentina, desde la colonia al presente, y esos componentes también funcionan aquí como esa “azarosa sinapsis neuronal” que refiere Fresán, pues la finalidad de ambas obras es la misma, al igual que la de *Respiración artificial*: la de aprehender “la auténtica estructura de la historia de un país”. A la par, mediante este tipo de resoluciones formales, se consigue integrar al lector en la construcción de la idea histórica y su complejidad: ha de reconstruir los nexos, el sentido, asumiendo una mirada histórica, si bien en Caparrós —y también en Fresán— este ejercicio se halla dotada de cierto cariz irreverente y desacralizado.

Sin embargo, el punto de confluencia mayor entre *Respiración artificial* y *Ansay* es el gesto de recurrir al pasado para decir el presente, para interpelarlo y pensarlo de forma fractal; además, en ambas novelas, se escoge el mismo momento pretérito: el siglo XIX. No obstante, el arco temporal es incluso más ambicioso en ambas, pues aunque el punto rector sea el siglo XIX —en el caso de Caparrós, por sus pulsiones fundacionales, el momento de la independencia, y en el de Piglia, la generación romántica— la reflexión se dirige también hacia los tiempos de la colonia, para dialogar, por elipsis, con el presente, pues como dice el personaje de *Respiración artificial* Luciano Ossorio, “el Senador”, nieto de Enrique Ossorio, y representante de la segunda generación concretizada en la novela y segundo escalón en esta historia familiar, que es un reverso de la historia nacional: “es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en cristal traslúcido” (Piglia, 2011: 46). *Ansay* responde a esa misma voluntad: la de escuchar esa “voz que viene de la Colonia” para ordenar el presente, pues como ya queda apuntado desde el inicio de la novela, tras la llegada de la carta que trastoca la realidad, el presente, en su urgencia, en su estupor, abole todos los tiempos:

Un presente en el que casi sobra aunque sean fracción constituyente los instantes siguientes, cuando Carmela traiga en la bandeja de alpaca el mate altopezuano de plata repujada y la bombilla y el cuenco con el agua bullente y transcurran en silencio los sorbos en cuyo número se podría sospechar una constancia siempre respetada, porque sí, sin explicación alguna, innecesaria, porque así es el presente que ha abolido los tiempos (Caparrós, 1984: 12).

Cabe anotar, a este respecto, que el motivo del elemento que irrumpe para trastocar la realidad y desencadenar la acción —en el caso de *Ansay*, la carta con que arranca la novela y que anuncia la revolución— goza de una larga tradición, que se remonta a los relatos populares y folclóricos, y que encuentra una gran cristalización en *Las mil y una noches*. No parece baladí, pues, que Caparrós recurra a un motivo cuya ascendencia se remonta a las leyendas, los relatos míticos y también los cuentos populares, y anuncia ya uno de los recursos que se sostendrán a lo largo de toda la obra: la explicitación, mediante el tono paródico y subversivo, de los mecanismos para narrar la historia como forma de reflejar, en un primer estadio, el escepticismo frente al pasado legado, y en un segundo punto, el cuestionamiento de la historia y su estructuración del pensamiento identitario.

No es casual tampoco que tanto *Respiración artificial* como *Ansay*, con el fin de restaurar el significado de la historia, adopten la mirada de un personaje periférico; es decir, tanto Enrique Ossorio como Faustino Ansay circundan el centro, son excéntricos; del primero, de hecho, se dice en la novela que “se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla” (Piglia, 2011: 30). En las mismas coordenadas se incardina el relato de Caparrós, cuando ya desde el inicio, programáticamente, se anuncia que es una “historia de sombras” (1984: 9). En esta intersección, ambas obras pueden contemplarse desde el marco teórico de la “metaficción historiográfica”, en su condición de “literatura posmoderna”, atenta a los procesos narrativos y discursivos para narrar lo real y lo histórico, desmontando la tradición y reorganizándola, en atención a las *otras* historias; es decir, la de los silenciados, los eclipsados, los perdidos en la galería de los próceres:

Para insertar el amplio abanico de las mitologías autóctonas, hasta ahora marginadas por pertenecer a las culturas dominadas, para dar nueva linfa a estas ‘mitologías nacionales’, se ha abandonado el registro de presunta objetividad de la novela histórica tradicional, y se han incorporado registros *otros*, anulando certidumbres sobre los límites entre real/no real, verosímil/no verosímil: otras concepciones del tiempo, otras cosmogonías, otras relaciones con la naturaleza, lo divino, los sueños y la esfera sensorial (Grillo, 2010: 80).

El motivo por el que la serie de novelas, referidas por Kohan, entre las que se cuentan las de Piglia y Caparrós, adoptan como punto nuclear el siglo XIX puede inferirse fácilmente: es el momento en que se institucionaliza la identidad nacional y se crean los mitos señeros: la pampa, el gaucho, la oposición entre civilización y barbarie, el motivo del cautivo o la tensión entre europeísmo y provincialismo. Piglia, en *Respiración artificial*, inventa un personaje, Enrique Ossorio, secretario de Rosas y, a la vez, conspirador antirosista; participa de la doble vertiente de la actuación política y del ejercicio literario de la generación román-

tica. Se le presenta incluso como uno de los cofundadores del Salón Literario de 1837; su biografía se documenta haciéndolo compañero de personajes históricos como Alberdi o Vicente F. López. Sin embargo, “el autor introduce otros elementos alejados del destino común de esta generación al hacerle tomar parte en la fiebre del oro en California en 1848 y por su viaje a Boston y a Nueva York tras haber amasado una gran fortuna” (Gnutzman, 1990: 352).

La elección de este personaje, Enrique Ossorio, cuyo archivo sirve de punto de arranque, se debe a que permite una mirada distanciada, extrañada, de la historia oficial; concretiza el reverso, la posibilidad, desde conjeturas y versiones, de otro significado: “La idea era trabajar con un personaje que fuera la inversa de Sarmiento. O sea el que perdió, no el que llegó el primero. Alguien que fue compañero de Sarmiento, que hace el exilio y demás, pero que en lugar de volver después caído Rosas, de ser presidente, se mata” (Piglia, 2014: 107). Pero, sobre todo, se trata de un personaje que “arrastraría la problemática de la historia argentina” (2014: 107).

La importancia, por tanto, de la construcción de este personaje es la de que se convierte en el reverso de Sarmiento, para analizar las posibilidades de una contrahistoria. Este personaje, además, deja notas, fragmentos, de una utopía sobre la Argentina futura:

Otra diferencia entre la novela que quiero escribir y las utopías que conozco (T. Moro, Campanella, Bacon): en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se presentan a un historiador los documentos del pasado. El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura (Piglia, 2011: 83).

La tensión utópica recorre también, como una sombra, *Ansay*, aunque con mayor fuerza en su gran obra, *La Historia*. A este respecto, cabe precisar, con Aínsa, algunos aspectos de lo “utópico”, para analizar la manera en que esta noción se articula en la novela de Caparrós:

Gracias al adjetivo “útopico”, la utopía pasó a ser “un estado de espíritu”, sinónimo de actitud mental “rebelde”, de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden radicalmente diferente. Esta visión “alternativa” de la realidad no necesita darse en una obra coherente sistemática fácilmente catalogable en el género utópico. En la “subversión” del orden real que toda proposición de un mundo imaginario conlleva, basta muchas veces rastrear el carácter de cuestionamiento o la simple esperanza de un mundo mejor, para estar frente a un pensamiento utópico. Algunos autores “hablan de una forma del espíritu” a la que bautizan como “utopismo”, señalando “lo imaginario subversivo” en obras tan diversas como las utopías propiamente dichas, ensayos filosóficos, plataformas políticas, declaraciones, artículos periodísticos, panfletos y discursos. Se puede afirmar así que un escritor es “utopista” sin ha-

ber escrito una utopía (Aínsa, 1984: 14).

Según esta concepción de la utopía, puede rastrearse en *Ansay*, en su condición de relato que se sitúa en la búsqueda de una contrahistoria que ahonde en otras significaciones distintas a las institucionalizadas por la historiografía oficial, esta pulsión utópica, en la medida en que esta voluntad de releer el pasado y los mitos que alcanzan hasta el presente se manifiesta de forma intrínseca, por el carácter subversivo y de rebeldía frente a la realidad que implica el hecho de discutir ficcionalmente en torno a otra historia, a otras versiones, acaso menos opresivas, pues “la historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse” (Piglia, 2014: 86).

Pero volviendo a la comparación entre los personajes de Caparrós y Piglia, el Faustino Ansay del primero, al contrario que el Enrique Ossorio de Piglia, sí tiene una base documental e histórica, que hasta cierto punto sigue el autor, si bien se desvía en numerosas ocasiones para encontrar otras significaciones. El Faustino de Caparrós, como el histórico, transita las galerías del desengaño, del intento de resistencia frente a la revolución y la suspensión de sus funciones, la caída, el destierro —“Nadie puede escribir sobre el exilio, porque escribir es el exilio siempre [...] Sólo es posible escribir desde el exilio, y la pregunta es hacia dónde” (Caparrós, 1984: 50)—, el presidio en el fuerte de Carmen de Patagones. A este cúmulo de datos históricos, Caparrós le añade el delirio, el sueño.

La importancia nuclear de los personajes de Enrique Ossorio y de Faustino Ansay es que ambos actúan de reverso, de contrapunto; el primero, de Sarmiento y el segundo, de Mariano Moreno, ambos pertenecientes a la genealogía de los derrotados, en contraposición a los próceres de la historia. Sobre el *Facundo*, de Sarmiento, reflexiona Piglia, aportando ciertas claves de lectura que pueden trasladarse a la interpretación de *Ansay*:

Un gran libro, un libro que tiene la estructura de un espejismo. Sarmiento pone en el desierto las imágenes de lo que quiere ver: ciudades europeas, caravanas, hordas beduinas, masas en fusión, la sombra de Macbeth. Construye una interpretación que dura hasta hoy, podríamos llamarla la mirada extralocal (Borges tiene mucho de eso): lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en este sentido el *Facundo* es como un virus: todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros (Piglia, 2014: 37).

A su vez, tanto Piglia como Caparrós siguen esta lógica de la duplicidad o del desdoblamiento desarrollada por Sarmiento para pensar la realidad, pero en esta ocasión, duplican subvirtiendo, pues el fin es crear la contra-imagen, la posibilidad de otra realidad, de otra Argentina. En el caso de *Ansay*, además, el uso del recurso del contrapunto se ve acentuado por los epígrafes de los capítulos,

pues en la primera parte de la novela, a los episodios que refieren la historia de Ansay, se intercalan otros, titulados todos “El prócer” —pero con distinta numeración— en los que se contraponen las opiniones de Mariano Moreno expresadas públicamente en *La Gaceta* y las escritas con ánimo privado y ensayístico en su *Plan de operaciones*, como se ha detallado más arriba; es decir, en toda la novela se establece un juego de reversos y contrapuntos, pues dentro de los propios capítulos que actúan de contrapunto se incluye otro contrapunto. Además, tanto en *Respiración artificial* como en *Ansay* aparecen reelaboraciones paródicas de otra obra imprescindible de los caminos que recorrería la literatura posterior: *Amalia*, de José Mármol, pues “desde Amalia las novelas argentinas han establecido una relación específica entre ficción y política” (Piglia, 2014: 36).

Sin embargo, aunque *Ansay* tome de *Respiración artificial* diversos elementos y motivos, ambos autores comparten la misma fuente, que determina la manera que releen el siglo XIX y las tensiones fundacionales de los mitos identitarios. Ese origen común es Borges. Es el autor de *Ficciones*, del que no conviene olvidar que concibe “la escritura y la lectura como fases de un mismo proceso, aunque no simétricas” (Calabrese, 2000: 128), el antecedente de gran parte de las tendencias que surgieron en el siglo XX, hasta el punto de que es frecuente caracterizar la narrativa argentina de finales de siglo como un espacio posborgesiano (Calabrese, 1994: 62). Ya en su temprano ensayo acerca de las nuevas derivas de la narrativa histórica, como se ha apuntado antes, Menton insiste en el magisterio de Borges —incluyéndolo, de hecho, como primer rasgo— como sustento filosófico de la idea acerca de la historia que subyace a esta producción, y que podría resumirse en el carácter cíclico de la historia o ese destino tendente a las simetrías —“La trama”—; la verdad inescrutable, como un referente presente y ausente que se escruta infinitamente en los textos; y los constantes mecanismos de insistencia en los conceptos de escritura, reescritura, lectura, relectura, glosa.

Si bien en los tres textos que Menton destaca —“Tema del traidor y del héroe”, “Historia del guerrero y la cautiva” e *Historia universal de la infamia*— cristalizan tanto la concepción de la historia como los mecanismos ficcionales que delimitan el espacio histórico como el lugar de la ambigüedad y de la reescritura, Borges reitera estas ideas en numerosos textos, aunque “Tema del traidor y del héroe” puede considerarse un compendio, a la par con Calabrese, quien afirma que “el relato que culmina [...] las biografías imposibles es ‘Tema del traidor y del héroe’, de 1944, tematizando, además, la obsesiva búsqueda de la verdad, cuyo centro siempre se desplaza” (Calabrese, 1994: 64). El cuento de Borges es, entonces, una síntesis de los mecanismos con los que se articula la historia traspasada por la literatura, puesto que la escritura del mismo cuento queda atrapada en la red de reescritura de textos anteriores: Ryan accede a la versión de la muerte de su bisabuelo Fergus Kilpatrick a partir de otro texto, el de Nolan, quien a su vez opera reescribiendo otro texto, esta vez de Shakespeare. Además, ya desde el mismo inicio el narrador explicita el estatuto incierto, inacabado, siempre provisional, de la historia: “faltan pormenores, rectificaciones, ajustes;

hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así” (Borges, 2005: 146).

Los procedimientos de escritura que difuminan el referente han sido estudiados ampliamente, y se pueden sintetizar en los siguientes puntos:

las operatorias de la redundancia (leerse, releerse, reescribirse, repetirse), la arbitrariedad (leer hedónicamente, releer y reescribir textos canónicos nivelados con otros no consagrados, contaminar tradiciones y géneros); y la pseudo erudición irónica (inventar citas, mezclar referencias culturales auténticas y apócrifas); en todo ello se exhibe la permanencia de la escritura como proliferación incesante, como fluir de la persecución del sentido, siempre inabarcable, inalcanzable e incompleto (Calabrese, 2000: 128).

Por tanto, como anota Menton, la obra de Borges es la base filosófica que rige las ficciones históricas de las últimas décadas; sin embargo, cabe precisar que, si bien a un nivel literario opera la influencia borgesiana, se suma el ambiente de reformulación del quehacer de la historiografía en vinculación a la crisis del estatuto de la historia. Pero Borges, además de influir en cuanto al sustrato filosófico, les ofrecerá toda una serie de mecanismos ficcionales, consistentes en instaurar la duda o la ambigüedad sobre el estatuto del texto (Castany, 2012), entendido como reescritura, como literatura dentro de la literatura y difuminado por ese proceso. En “Historia del guerrero y de la cautiva” compendia, a la vez, su escéptica concepción de la historia y los mecanismos referidos, puesto que además de que el lector accede a la historia de Droctulft de forma diferida —en el libro *La poesía* de Croce se glosa un texto del historiador Pablo el Diácono—, el narrador funda su relato en la conjetura: cristaliza, así, el papel de la imaginación en la historia, situando en el mismo plano lo real y lo ficticio: “imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero” (Borges, 2003: 56). Los perfiles de este personaje se desdibujan aun más si se tiene en cuenta que se intenta extraer la esencia de él, esto es, lo que tiene de tipo genérico y, así, extrapolable al devenir humano:

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de muchos otros como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria (Borges, 2003: 56).

A medida que avanza el relato se van añadiendo, en piezas meditadas, otros componentes que forman el edificio del cuestionamiento de la historia en pos de la imaginación y de la conjetura, como, por ejemplo, la reformulación del verosímil surgido del narrador o la reconstrucción del concepto de verdad, que no se admite como hecho, pero sí como símbolo, por tanto, provisional, adaptada: “muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo” (Borges, 2003:

58). Finalmente, el cuento cristaliza, como en otros textos del autor, la idea de que el hombre es todos los hombres, por eso une en el mismo espacio textual biografías aparentemente desligadas y alejadas en el tiempo.

En otros textos Borges, partiendo de la conciencia del papel que desempeña la literatura en la construcción del imaginario que determina la identidad nacional, se ocupa de la reescritura de los textos fundacionales, especialmente de Sarmiento y de Leopoldo Lugones, a quien le dedica *El hacedor*, y del *Martín Fierro*, como por ejemplo atestigua el cuento “El fin”, en donde se toma un episodio del poema de José Hernández y se ofrece otra versión, puesto que “el sueño de uno es parte de la memoria de todos” (2009: 42), como finaliza el texto “Martín Fierro”, incluido en *El hacedor*, en donde recupera de nuevo el mismo episodio. Por esta reformulación de los textos fundacionales, como el *Martín Fierro*, y la adopción de numerosos motivos de la poesía gauchesca, Piglia en *Respiración artificial* incluye unas reflexiones críticas acerca de las líneas de la obra de Borges, y concluye afirmando que este “debe ser leído, si se quiere entender de qué se trata, en el interior del sistema de la literatura argentina del siglo XIX, cuyas líneas fundamentales, con sus conflictos, dilemas y contradicciones, él viene a cerrar, a clausurar” (Piglia, 2011: 132). Caparrós, como Piglia, recoge de Borges la pulsión de reescribir, desde la duda y las potencialidades de la imaginación — sustantivo que referido al universo borgesiano adquiere múltiples y hondas resonancias— la literatura y la historia del siglo XIX<sup>3</sup> para extrañar los mitos asumidos, la identidad institucionalizada; para tornar el origen menos cierto. Muchos otros textos pueden converger aquí, como “Isidoro Acevedo”, “Rosas”, en *Fervor de Buenos Aires*, o “Inscripción sepulcral” o “El General Quiroga va en coche al muere”. Sin embargo, acaso el verso de Borges que más se ajuste a la necesidad de releer y pensar la historia argentina institucionalizada por Sarmiento sea el último verso del poema “Sarmiento”, incluido en *El otro, el mismo*: “Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (Borges, 2013: 208).

En conclusión, *Respiración artificial* y *Ansay* comparten el mismo gesto. Retroceden, vuelven a la pregunta, en este caso, cómo escribir la historia, y se demoran en ella; muestran los recursos mediante los que se ha escrito, reflexionan sobre ellos, los parodian. A su vez, asumen la perspectiva de personajes periféricos, Enrique Ossorio y Faustino Ansay, ya no solo con la intención de visibilizar a un personaje desatendido, como es el caso de Faustino Ansay, o de ensayar una posible versión contraria a la asumida, como sucede en ambos casos, sino también para alcanzar la visión de la historia, es decir, para alumbrarla con otro foco que revele otras posibilidades interpretativas, para poder verla y pensarla de una manera diferente, puesto que el fin último, a mi parecer, al que apuntan

<sup>3</sup> Muchas son las páginas que se han escrito respecto al preciso proyecto de relectura del siglo XIX que Borges lleva a cabo. Son calas inexcusables los ensayos de Elisa Calabrese (1996), “Borges: escritura y genealogía”; Beatriz Sarlo (2007), *Borges. Un escritor en las orillas*; y de Vicente Cervera (2014), *Borges en la Ciudad de los Inmortales*.

estas novelas es a recuperar la historia, pero de otra manera. Ante la asunción de que lo que conservamos del pasado es un conjunto de imágenes rotas — “a heap of broken images, where the sun beats” (Eliot, 2015: 86), que diría Eliot—, que llegan mediadas por una serie de avatares, y que creemos que son la historia pero que son solo una historiografía posible, estas novelas intentan retomar un contacto otro con la historia, en lugar de salirse de ella. Es decir, tanto en *Respiración artificial* como en *Ansay* está presente la voluntad de entrar en la historia y tratar de escribir sobre ella, para recuperar la visión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (1984): “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 13, 13-35.
- BORGES, Jorge Luis (2009): *El hacedor*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2013): *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo.
- CALABRESE, Elisa T. (2000): “Operaciones escriturarias de Borges”. En Fuentes, Manuel y Tovar, Paco (eds.), *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)* (pp. 127-142). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- CAPARRÓS, Martín (1984): *Ansay o los infortunios de la gloria*. Buenos Aires: Ada Korn.
- \_\_\_\_\_ (2 de marzo de 2015): “Ser es leerse”. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427129925\\_968384.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427129925_968384.html)
- CASTANY PRADO, Bernat (2012): *Que nada se sabe: El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2014): *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla: Renacimiento.
- ELIOT, Thomas Stern (2015): *La tierra baldía*. Barcelona: Lumen.
- FRESÁN, Rodrigo (2009): *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- GNUTZMAN, Rita (1990): “Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Revista Interamericana de bibliografía*, 40 (3), 351-360.
- GRILLO, Rosa Maria (2010): *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- HUTCHEON, Linda (1998): *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- KOHAN, Martín (2000): “Historia y literatura”. En Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11. Buenos Aires: Emecé.
- MENTON, Seymour (1993): *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.



PIGLIA, Ricardo (2011): *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2014): *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

PIÑA, Cristina (1993): “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519, 121-138.

SARLO, Beatriz (2007): *Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI.

SOMMER, Doris (2004): *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

SNOEY, Christian (2016): “Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós”. *Pensamiento al margen: revista digital sobre las ideas políticas*, 5, 157-166.

\_\_\_\_\_ (2019): “Idea de la historia en *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán”. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17, 289-310.