

## LECTURAS DE LA HISTORIA: EL FRACASO INTELECTUAL ARGENTINO EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA

Susana Inés González Sawczuk

Universidad Nacional de Colombia — Sede Medellín

sigonzal@unalmed.edu.co

En *Respiración artificial*, el personaje Emilio Renzi explora los modos de narrar y cuenta anécdotas de una Historia. La Historia que subyace es la de un itinerario intelectual que mantiene el recorrido fatal que parecería que define al intelectual argentino desde Esteban Echeverría hasta los tiempos del horror de la última dictadura de 1976. En este trabajo se pondera la relación de vinculación entre la ficción y la memoria a partir de las nuevas perspectivas de significación de lo real, memoria construida con la mezcla de voces, discursos, restos y fragmentos que dan nueva dimensión a lo colectivo de los sujetos.

*Palabras clave:* literatura argentina; historia; personaje; conflictos sociales; Ricardo Piglia.

### READINGS ON HISTORY: THE ARGENTINIAN INTELLECTUAL FAILURE IN *ARTIFICIAL RESPIRATION* BY RICARDO PIGLIA

In *Artificial Respiration*, the fictional character Emilio Renzi explores the forms of narration and tells anecdotes from a History. The underlying History is that of an intellectual itinerary which continues the fatal journey which apparently defines the Argentinian intellectual, from Esteban Echeverría to the times of the horror of the last dictatorship in 1976. This article takes into account the relationship between fiction and memory, based on the new perspectives of the meaning of the real. This memory is constructed from a mixture of voices, discourses, remnants and fragments which give a new social dimension to the collective identity of subjects.

*Keywords:* Poetry; Argentinian Literature; History; Character; Social Conflicts; Ricardo Piglia.

LA PUBLICACIÓN EN 1980 DE *Respiración artificial* tiene una significación particular que trasciende, en Argentina, el ámbito cultural. Además de la crítica literaria, desde el campo de la historia y de la sociología se coincide en destacar esa fecha como un punto de partida, una especie de bisagra político-social, que da lugar a una serie de manifestaciones para recuperar una dinámica política y cultural castigada, silenciada y fragmentada por el terror y el exilio.<sup>1</sup> Basta hacer referencia a dos hechos representativos de los cambios de rumbos irreversibles que comienzan a vislumbrar el fin de la dictadura en la Argentina. En 1980, la grave crisis financiera debilita la alianza empresarial que sostenía al denominado “Proceso” y significa la entrada en una pendiente sin salida: aumento de la inflación, devaluación de la moneda y fuga de capitales son, entre otros, los resultados obtenidos por el programa económico de las fuerzas armadas llevado adelante por su ministro José Alfredo Martínez de Hoz.

A partir de 1980 se revitalizan espacios de producción cultural, “se reabren centros de reunión, discusión y diversión en diferentes barrios. Centros culturales que, sin embargo, recuerdan o reeditan unidades básicas preexistentes en esos mismos lugares; lo cual indica formas de reencuentro de la militancia política activa”,<sup>2</sup> inquietud que se refleja en un aumento de la circulación editorial de revistas que dan prioridad al debate crítico.<sup>3</sup> Y, también en 1980, tienen lu-

- 1 Ver, entre otros, Sosnowski, Amícola (1996), Avellaneda, Azubel y Halperin Donghi (1987a).
- 2 Esta aclaración ha sido aportada por Eduardo Romano quien, además, me recordó la importancia que tenían en ese momento algunas publicaciones periódicas de alto voltaje crítico, vendidas en quioscos como las revistas *Línea* y *Humor*, y otras de circulación entre intelectuales como *Punto de vista* y la revista *Crear*.
- 3 Por ejemplo, se destacan en esos años, además de las portadas y notas de la revista *Humor*, el despliegue crítico e irónico que sienta la revista *Línea* en sus tapas y contratapas. En agosto de 1980, *Línea* saca en tapa a José Alfredo Martínez de Hoz con gorra y uniforme militar, la charretera con fajos de dólares y en la gorra: el escudo es un dólar, con la sigla USA grabada y el águila americana. Cierra la contratapa con la inscripción: “Industria Argentina. Sólo para inversionistas con sentido de lo ajeno” (*Revista Línea* 1980). Y en enero de 1982, la revista se presenta como premonitoria del desenlace atroz que significó el general Galtieri en la presidencia. Ilustra la tapa la foto de Galtieri

gar experiencias significativas del campo cultural: la convocatoria de Teatro Abierto, fenómeno de expresión amplia, masiva y de clara reivindicación democrática. Esta convocatoria, al igual que Danza Abierta y otras manifestaciones de representación musical, como los conciertos de rock nacional, se llevó a las calles, a las plazas, parques y centros deportivos, transformándose en espacios de participación ciudadana y artística en defensa de una política cultural democrática y pluralista. El movimiento de Teatro Abierto, además de dar cuenta de la recuperación de los espacios públicos que habían sido cercenados por políticas de control y hasta de privatización, combina la modalidad de difusión cultural con la incorporación de formas de autogestión del subsidio económico mediante el impulso de cooperativas de teatro y la creación de un sistema de venta de bonos accesibles para gran parte de la población. Estos acontecimientos se encuadran dentro de las nuevas estrategias de participación política cultural que se profundizan, incluso, durante la democracia. Si la represión tiene bases de fuerte sustento en pautas que fomentan el miedo y la paranoia a través de las medidas de censura, serán esos espacios de prohibición y censura los primeros en ser cuestionados, y la cultura se presenta como el ámbito propicio para ejercitar formas de resistencia y reclamos de participación democrática.

La economía y la cultura muestran así dos dinámicas movidas por principios muy diferentes que señalan, en el contexto que nos ocupa, el momento de quiebre del recorrido que comenzó la última dictadura en la Argentina. Se recuerda, además, como antecedente y corolario del año ochenta, la llegada al país en 1979 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) que impulsa y da

---

levantando el sable y dos fotos sobre impresas: un niño pobre y las fuerzas militares reprimiendo a un manifestante. Atraviesa esta portada, la siguiente inscripción: "Galtieri presidente y el pueblo que reviente". La contratapa es, por demás, alusiva: la foto de la Casa Rosada (emblema del Gobierno en Argentina) como prostíbulo, bajo la presentación "La belle rosada, . . . Hotel alojamiento preferido por los *Hombres de armas*". Línea: "*La voz de los que no tienen voz*" (*Revista Línea* 1982). Agradezco a Eduardo Romano por haberme dado esta información y por la generosidad al facilitarme el acceso y la consulta de la misma y de otros materiales de su biblioteca personal.

validación a la lucha de las nuevas organizaciones humanitarias, y la crisis institucional que afecta la cohesión de las fuerzas armadas, expresada en los recambios de poder en 1981, con Viola y, finalmente, en 1982 el reemplazo por Galtieri, que acelera la caída de un régimen de terror con la Guerra de las Malvinas. Es a partir de esta fecha que se pueden encontrar los puntos de inflexión de un sistema autoritario que dejó una sociedad marcada por el terror y con la necesidad de garantizar espacios de reflexión. Es, entonces, en 1980 que aparece la primera novela de Ricardo Piglia.

Si en los años previos la literatura argentina se leía en el exilio, es decir, en México, en España o en París, entre otros, un fenómeno editorial daba cuenta de otra relación de la ficción con la realidad, de otros modos de representación del decir literario y artístico en general, que se podrían sintetizar en la exploración de manifestaciones para dar respuesta a la cuestión de cómo significar, cómo narrar.<sup>4</sup> En los ochenta, el debate cultural penetra en una sociedad expectante por encontrar sentidos a una experiencia dolorosa. La obra *Respiración artificial* no puede ser pensada fuera de este contexto, pero interesa además reflexionar acerca de la apropiación que se hace de la novela y del efecto que produce en los lectores, como señala Halperin Donghi:

No es exagerado, pero sí paradójico, calificar de clamoroso el éxito de esta novela de Ricardo Piglia, que no logró agotar en largos años su primera edición, . . . logró encontrar lectores que en la historia allí narrada reconocieran la suya propia, y si esos lectores eran

4 En 1980, además de *Respiración artificial*, se publican *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y *Juanamanuela mucha mujer*, de Martha Mercader. Sirve esta muestra de registros tan diferentes, porque quiebra “una constante cultural instalada al calor de la política económica de Martínez de Hoz. . . el predio de los *best-sellers* pertenecía exclusivamente a connotados escritores extranjeros”. La novela de Asís, por otro lado la de mayor éxito de mercado “que hacía referencia nada encubierta a los años de represión más dura, . . . clausuró el período del debate subterráneo, sacando a luz el latente interés de un público vasto por los temas nacionales”. Jorge Lafforgue, “La narrativa argentina” (Sosnowski 153).

menos numerosos, . . . no eran por eso menos capaces de crear un clima de opinión. (1987b, 80)

De acuerdo con este historiador, además de la reflexión instructiva que nos lleva a pensar acerca de la compleja relación que se pone en juego entre calidad de la obra, validación del producto literario y éxito en el mercado editorial, otros senderos se abren al texto. Parecería que una suerte de efecto retardatario, como consecuencia de ese doble movimiento que produce la lectura, “comprender e incorporar”, sigue acompañando a *Respiración artificial*, que continúa editándose. Pensar en este efecto, significa situarse dentro de las complejas relaciones que genera la lectura y que se ponen en juego entre autor y lector. La lectura se entiende entonces, básicamente, como una actividad intertextual, como una dimensión con movimiento propio que, en el caso de esta novela, se encaja dentro de una de las fases que genera la actividad de leer, para la cual: “É preciso también incorporar o texto objeto de lectura no repertorio textual privativo” (Scholes 25). Ese repertorio privado se desenvuelve en una serie de mecanismos de identificación del lector con el texto, a partir de la aparición de esta novela. La novela encuentra lectores que se reconocen en ese relato, lectores que ponen en juego y recuperan en esa lectura la re-escritura de experiencias, historias y relatos privados. Es esta obra la que hace visible a Ricardo Piglia en la narrativa latinoamericana y lo convierte en uno de los principales y más editados escritores argentinos. Es considerada por la crítica y por sus pares entre las diez mejores de la literatura argentina, la que al momento continúa siendo la creación literaria más importante del escritor y la que ha sido objeto destacado de estudio.<sup>5</sup> De

5 En 1980, *Respiración artificial* recibió el premio *Boris Vian* a la mejor novela, reconocimiento dado por los propios críticos. Y se encuentra entre las diez novelas más importantes de la literatura argentina, según la elección de los mismos escritores, como resultado de la encuesta realizada en 1987 (Cella 117-126). Una excepción la representa el escritor César Aira, para quien *Respiración artificial* es una de las peores novelas de la época.

toda la obra de ficción de Piglia es la que cuenta con las mayores investigaciones académicas e interpretaciones críticas.

*Respiración artificial* abre una variedad de lecturas. Es una obra plagada de recursos retóricos. La intertextualidad se exagera como modalidad narrativa, se construye sobre citas, plagios, recitados, alusiones, dando lugar a una auténtica ficción-crítica. Es una novela de exploración, que mezcla diferentes registros en el discurso: la epístola, el documento histórico, el diario, el archivo. Es la obra, al momento, que condensa la trayectoria de nuestro escritor. Como señala el crítico brasileiro, Davi Arrigucci Junior, para quien antes que nada:

O romance de Piglia é . . . um esforço de síntese, em que se concentra a experiência do autor. . . . Nele estão presentes o historiador, o crítico e o ficcionista que Piglia já provou ser separadamente. . . . O romance é aqui sobretudo busca intelectual, onde se encarnam e se debatem os demônios que atormentam a consciência de um escritor vigilante diante da realidade histórica e literária de seu país. (189)

Se puede leer dentro del marco de las ficciones de búsqueda, como un espacio de recuperación de los sentidos históricos. Contra las interpretaciones totalizadoras, opone el presente en clave del pasado; contra una temporalidad lineal, el desplazamiento y la alteración cronológica atraviesan el relato. Se puede, también, leer como un relato de investigación policial, que cumple las pautas esperadas del género. Develar el secreto y encontrar el sentido del fracaso histórico requiere un lector cómplice, atento, que tenga competencias culturales y sepa entender las pistas. En fin, novela híbrida, búsqueda de la verdad, interrogación de la historia, ficción utópica o ensayo ficcionalizado, todas estas son lecturas que se disparan de la obra; y son todas estas y otras más las que se hicieron de *Respiración artificial*.

En principio, me interesa observar la caracterización, el recorrido y la mirada histórica que despliega el personaje característico de Piglia y principal narrador de la novela: Emilio Renzi. Porque a pesar de la complejidad y riqueza de interpretaciones y cruces que hace posible la obra, pondero el seguimiento y la interpretación de Renzi, no sólo para

observar la configuración del personaje clave, sino para caracterizar, en ese recorte, un punto de vista narrativo que se destaca y presenta una continuidad. El seguimiento de Renzi da cuenta de una lectura que expresa una cosmovisión histórica, centrada en la variante de un narrador-personaje. Sabemos que un personaje se define en contraste y en interrelación con los demás personajes, se sostiene en comportamientos en que lo vemos actuar en situaciones de la anécdota del relato, está ubicado en un tiempo y espacio, tiene un perfil, rasgos físicos y psicológicos, y todas éstas son instancias y características que el narrador le asigna. El eje de la reflexión se sitúa en la perspectiva del relato. En la trayectoria de Emilio Renzi (personaje que aparece desde los primeros relatos de Piglia), esta obra significa el punto de arribo de un recorrido ficcional para alcanzar cierta integridad, cierto sesgo, que da cuenta de la representación de una simbiosis entre el personaje y la construcción de un relato nostálgico del recorrido nacional histórico. Una referencia ya conocida sitúa como antecedente de esta obra el artículo “La prolijidad de lo real”, texto precursor publicado dos años antes que la novela, que aparece como texto de autor y que se reproduce con leves modificaciones en las primeras páginas de *Respiración artificial*. Me interesa partir de una observación puntual de la comparación de ambos textos, que tuvo otras interpretaciones.<sup>6</sup> Me refiero a la conocida alteración del enunciado que se observa en las tres primeras líneas de ambos. Además de la ausencia en la novela del epígrafe de “La prolijidad de lo real”, sobresale el cambio de fecha, la modificación del tiempo de la enunciación del referente. Pasemos a la primera cita de la publicación de 1978:

*“La noche que de la mayor congoja nos libra:  
la prolijidad de lo real”*

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace diez años. En abril de 1968, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. (26)<sup>7</sup>

6 (Piglia 1978, 26-28). Este dato es conocido y señalado por la crítica. Por ejemplo, en Rita de Grandis (1993a; 1993b).

7 El título y epígrafe que refiere el autor corresponden a unos versos de Borges.

Mientras que la primera línea de la novela publicada en 1980 expresa lo siguiente:

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta.

Más que resaltar la alteración temporal de una historia que empieza, en el primer caso, “en abril de 1968” para transformarse en una historia que empieza ocho años después, es decir: “en abril de 1976”, destaco la temporalidad del narrador. El narrador no se desplaza, se corre sólo un año en el tiempo. La casi inmovilidad del narrador (en el primer texto está ubicado en el año 1978, mientras que en la novela está en 1979) contrasta con la significativa diferencia de contextos que connotan las fechas del referente de la enunciación “abril de 1968” y “abril de 1976”.<sup>8</sup> Estos años nos ubican en marcos históricos bien diferentes en Argentina. Si bien en ambos hay dictaduras militares, y en ambos hay censura y represión, abril de 1976 es demasiado alusivo, menciona los días posteriores al 24 de marzo de 1976, fecha en que se produce el último golpe militar en Argentina que inauguró los años del terror: el terrorismo de estado. No es lo mismo que la historia transcurra en 1968 que ocho años después. Es muy diferente situar el referente en un contexto con ciertas salvaguardias constitucionales funcionando, que en un contexto con lugares de detención y tortura, que obedecían a una política de exterminio sistemático. La clave también se puede leer desde otro lugar. Así como el referente se desplaza, el narrador es el que no se mueve. Ese año de diferencia que separa ambos textos:

---

Ver Bella. En la novela el epígrafe de este texto fue reemplazado por unos versos de T. S. Eliot.

- 8 Sirve aclarar que la modificación del año en que transcurre la historia del primer texto, en 1968, seguramente se explica al tener en cuenta el lugar y el momento en que este artículo sale publicado: Argentina en 1978. Sin duda, era demasiado arriesgado durante los años más duros de la dictadura militar (1976-1979), situar una historia que transcurre dentro de los propios márgenes de ese contexto.



narrador en 1978 o narrador en 1979, nos informa más de la posición estática temporal de quien narra, ya que un año no implica diferencia alguna con respecto al marco de la última dictadura. No hay alteración de temporalidad significativa entre ambos textos, “La prolijidad de lo real” y *Respiración artificial*, porque es el narrador el que está parado y viviendo en los tiempos sombríos. Su posición determina el foco de análisis: desde qué lugar, desde qué tiempo y en qué espacio el narrador ve, observa, mira, reflexiona.

Hay algo más que se desprende de la comparación de estos dos textos y que infiere una interpretación, no precisamente por la alteración de enunciados, sino por la omisión del epígrafe. Dice Emilio, dos años antes de la publicación de la novela: “Ahora sé que la ficción es un reflejo fiel de lo real cuando quien lee es capaz de encontrar la verdad allí donde parece más oculta” (1978, 27). El autor omitió este párrafo en *Respiración artificial*. Este último Renzi reemplaza la sentencia apodíctica por otras referencias que abundan en la novela y conducen al mismo lugar. Para quien sabe leer sobran enunciados, “hay que saber descifrar el mensaje secreto de la historia y saber resistir a través de la palabra”. Al decir de Balderston: “El libro está hecho de (los) intentos orales por expresar la verdad pero nunca la verdad enteramente revelada” (112). Hay que buscar, despejando la densidad de las palabras pero enfrentándose a espacios vacíos. El mismo crítico sintetiza la significación que representaron, en su momento, dos obras: esta novela de Piglia y *En el corazón de junio* (1983) de Luis Gusmán, como experiencias literarias que dieron lugar a otra forma de lectura, “leer el silencio de un texto”. A su entender, “Piglia y Gusmán son intensamente conscientes de lo inadecuado del lenguaje (y de la ambigüedad del silencio), y eligieron una condensación, una ambigüedad y una fragmentación tortuosas para comunicar una verdad que no puede ser expresada directamente” (120).

En el comienzo de la novela, en esas tres primeras líneas, se manifiesta la transparencia de un narrador, Emilio Renzi, que a pesar de los desplazamientos, interrupciones y confusiones, es el eje del relato. Los dos primeros párrafos alcanzan para informarnos

bastante; sabemos en qué lugar y en qué tiempo está ubicado: en Argentina, 1979. Conocemos que es escritor, que publicó su primer libro en abril de 1976, y que puede tener aproximadamente 39 años. Hay un misterio que lo inquieta, cierto secreto familiar que sería el motivo por el cual su tío, Marcelo Maggi, está en Concordia, una ciudad fronteriza del interior de Argentina. Más adelante, Emilio deja definida su identidad y da comienzo a un relato epistolar con Marcelo; le recuerda “que fue estudiante universitario, que vivía en una pensión en La Plata, estudiaba en Humanidades, tenía 18 años y ‘la sensación fascinante de vivir en medio de la aventura’, que publicó su primer libro y que trabaja en un diario, donde ‘escribe bosta sobre literatura’” (1993b, 35-36). Mientras que su tío enseña historia y busca en los papeles de un personaje del siglo XIX, Enrique Ossorio, posible patriota o traidor, respuestas a cierta obsesión histórica. Se intercalan, además, en enunciados ficticios, datos precisos y alusiones a obras de la autoría de Piglia como rastros para dejar marcas.

*Respiración artificial* se divide en dos partes que separan también dos espacios diferentes de la intriga, con nuevos personajes que cobran vida y con otro sujeto narrativo. Esta división separa, también para Renzi, comportamientos bastante distintos en dos espacios de contención. En la primera parte, el personaje Renzi se apropia del foco, ajusta la mirada, es más reflexivo, más testigo que protagonista; nos informa de sí lo necesario, completa su biografía y da lugar a las otras voces, a los demás personajes. En cambio, en la segunda parte, Renzi casi no tiene voz en la narración. No es el principal narrador; sin embargo, en sus intervenciones se destaca, hace uso de un discurso provocador, especula y disputa una autoridad intelectual. En la apertura del relato se instala el dilema que guía la novela, que se resuelve en ¿cómo narrar? Emilio Renzi es quien lleva adelante la exploración de los modos de narrar, abre un relato de novela epistolar, de experiencia con la narración, fija el foco, pero exagera las voces del relato. Su mirada atraviesa y marca una narrativa que cuenta anécdotas de una Historia; la Historia que subyace es la de un itinerario intelectual. Como señala Halperin Donghi, el mismo itinerario

se apoya en el paralelismo entre la generación que aún no terminaba de ser víctima del terrorismo de estado y la de 1837; era precisamente el gesto denegador del pasado que era común a ambas el que, a la vez que las integraba en lo que se hace inescapable reconocer como una tradición, había condenado a una y otra generación a un destino igualmente atroz. (1996, 12)

El foco que se mantiene, la mirada que unifica los fragmentos, sigue siendo el recorrido fatal que parecería que define al intelectual argentino desde Esteban Echeverría. La visión es una y la tiene Renzi, aunque la misma Historia se estructura en un relato con múltiples voces. Las voces de Marcelo Maggi, de Enrique Ossorio, de Luciano Ossorio dialogan en enunciados entrecortados. Se narra una historia privada, una biografía con las historias de los otros. Si algo diferencia a este Renzi es su capacidad por dar lugar al desplazamiento, a la movilidad a lo largo de la novela, en tiempo y en espacio, de todos los personajes e intrigas. Por ser el contador de la historia y por haber definido su lugar de enunciación, se mueve con facilidad. Duda de ser escritor y busca en su historia familiar una verdad. Va de su ámbito privado a las entrañas históricas: cartas, fotos, historias familiares se entrelazan con documentos, con fragmentos de testimonios, biografías, restos de informes secretos, para dar lugar a un discurso que sostiene un secreto que hay que revelar y que se arma de fragmentos. Interesa el contraste ante el narrador, Emilio Renzi, definido en tiempo y espacio, con características delimitadas, con una biografía conocida, que interactúa en un juego de alteración de la temporalidad con personajes que vienen del pasado, que se ubican en un futuro y que están en un “un presente sin presencia”, como su tío Marcelo Maggi (Romano 279). Es una novela hecha de textos de archivos de personajes históricos, y con esos fragmentos se estructura un discurso disparador de relatos y de protagonistas fuera de lugar. Este desplazamiento que realiza Renzi, en el tiempo y sobre textos, es una marca que define la obra. Todos los demás personajes también están dislocados o buscan algo que está en otro

sitio y hasta en otro tiempo (Marcelo Maggi, Enrique Ossorio), y se definen por esa traslación o están en un sitio y lugar que no corresponde al esperado (Luciano Ossorio, Tardewsky). A pesar de las interrupciones del relato, de cartas y fragmentos intercalados, de las voces que aparecen, es decir, incluso con todas estas interferencias, se mantiene un foco que ilumina los límites de un texto sobrepasado por una especie de redundancia de enunciados que invaden a un lector que termina viendo todo lo que el narrador quiere que se vea. La paradoja del relato se define como una suma de condensaciones que se disparan y abren enunciados donde nunca se dice lo que se tiene que decir, de la forma que se espera que se diga. En las cartas que se intercambian Renzi y Maggi proliferan sentidos ocultos, algo inconcluso, cierto secreto, como recuerda Emilio Renzi:

Empezamos a escribirnos y nos escribimos durante meses. No tiene sentido que reproduzca todas esas cartas. Las he vuelto a releer y no encuentro allí ninguna evidencia clara que pudiera haberme hecho prever lo que pasó. Al principio todo era como un juego . . . Tus cartas me hacen gracia, me escribía, demasiado interrogativas, como si hubiera un secreto. Hay un secreto, pero no tiene ninguna importancia. . . . Era siempre elusivo y si hubiera que buscar un lugar donde pueda decirse que quiso anticipar lo que pasó, sólo podría encontrar esta especie de frágil estampa (1993b, 23-25)

Hoy, como vas viendo, en lugar de hacer eso, me he sentado acá hace ya más de dos horas, a escribirte eso que parece que no va a terminar nunca, como si ésta fuera para mí la forma de contestar (o compensar) esa suerte de enigmática despedida que era tu última carta. (36)

Continuas alusiones y abundancia de guiños que Ricardo Piglia deja sentado, no interesa el sujeto de la enunciación, por ejemplo: que es una novela hecha de citas, que el dilema es cómo narrar los hechos reales, que hay que avanzar hacia el pasado con una mirada histórica. Al ver a Ossorio: uno tenía tendencia a ser metafórico, develar el secreto, enigma, encontrar la clave, descifrar la escritura utópica. En fin, hasta que Emilio termina estando “como perdido

en su memoria”, en la memoria de Enrique Ossorio que le transmite fragmentariamente Marcelo (1993b, 18-30 y 95-96).

En los últimos tramos de esta primera parte se concentra la tensión que define a la novela. Me refiero a la importancia que se le da a la memoria. Este tratamiento tiene lugar en la historia del senador Luciano Ossorio quien intercala su voz con un narrador que está por detrás y que introduce los parlamentos, Emilio Renzi. Esta relación vincular de la ficción con la memoria se manifiesta de acuerdo a las nuevas perspectivas de significación de lo real de muchas novelas actuales donde, como ya señaló Susana Zanetti:

La Historia se transforma en memoria y esta memoria se construye a partir de la mezcla de voces y discursos, de restos, de fragmentos que dan nueva dimensión a lo anónimo y colectivo de los sujetos . . . La fragmentación o la dispersión del acontecer histórico o de sus actores es una de las perspectivas fundamentales . . . ; la otra, es la de la conjetura. Quien enuncia, interpreta o fabula, conjetura, cede la palabra o se desdobra, asume diversos lenguajes. (10)

Ambas perspectivas confluyen en Luciano Ossorio, que representa él mismo la memoria y enlaza su genealogía con la Historia. Es testigo y su desesperación está en llegar a la situación de no poder prestar testimonio, “en llegar a perder el uso de la palabra”. “Llegar a concebirla . . . y no poder expresarla”. En estas pocas páginas se delimita el clímax de la ficción que enlaza dos fuerzas contrapuestas. Por un lado, repito, el exceso de palabras que se manifiesta en la abundancia de relatos, historias, testimonios, biografías, cartas, documentos que recorren toda la novela; y por otro, el vacío que define la alocución de Ossorio ante la posibilidad de la pérdida de la expresión en sus distintas formas. Como síntesis sirven, de nuevo, las apreciaciones que Zanetti despliega comentando otra obra literaria, *José Trigo*, de Fernando del Paso. En la misma, dice la autora:

El relato . . . despliega un amplio desplazamiento temporal y espacial, se pretende totalizador, pero la Historia se presenta como un volver a comenzar. . . . Sólo las palabras, las innumerables palabras acumuladas

de los hombres en textos, voces, memoria, que se funden y confunden, que se sueñan y fabulan, pueden sustentar la Historia. (13)

Se cierra este apartado con enunciados que decantan instancias representativas de esa desesperación. Ossorio no puede casi ni hablar, le queda el silencio. Pero hay alguien que cuando no narra escucha, es testigo y transmite, y da lugar a estos fragmentos. Emilio Renzi es el elegido para ser testigo: como todos los demás personajes, busca; pero él es el único que se conecta con todos (excepto con Marcelo), porque todos tienen una parte que puede completar aquello que él busca. Es el que desea enterarse, para contar, y eso es el historiador: testigo para dar testimonio. Emilio Renzi es el nexo entre personajes y fragmentos. Interroga para explicar, pero por sobre todo: ve, observa. Es el testigo que reclama Marcelo.

La segunda y última parte de la novela, *Descartes*, puede ser leída en el marco de una disertación crítica. Quien narra, ahora, es Tardewski<sup>9</sup> y su interlocutor es Emilio. Los cruces de enunciados que instalan argumentos críticos representan la tónica de todo este apartado. La conformación de una tradición literaria y la historia de la literatura argentina son las estrategias narrativas que Piglia despliega, en una propuesta intertextual, fijando su concepción ideológica y el sistema de alianzas propuesto en su obra de ensayos. En la primera parte, el narrador se confunde e interrumpe su voz con facilidad, es antes que nada un narrador que se desorganiza, y desorganiza los enunciados, las voces y las anécdotas del relato. Ahora, en cambio, en esta segunda parte, Renzi más que dispersar, condensa; más que abrir instancias caóticas del relato, sobresa su intento por organizar, por ordenar. Un narrador en primera persona, Tardewski, da lugar a los enunciados de Renzi. Se habla de

9 Intelectual polaco, formado en filosofía, amigo de Marcelo Maggi, cuya historia de vida tiene fuertes asociaciones con Witold Gombrowicz. Sin embargo, en el texto queda claro que no es la misma persona; dice Tardewski: “Yo era el último de una lista que se iniciaba . . . con Pedro de Angelis y llegaba hasta mi compatriota Witold Gombrowicz” (1993b, 110).

literatura, se acumulan hipótesis acerca de autores y obras, se pone en movimiento un discurso provocador, se observa, en síntesis, un despliegue de apreciaciones, ya conocidas, de Ricardo Piglia,<sup>10</sup> sobre la formación de la tradición literaria nacional.<sup>11</sup> El foco intelectual ilumina el relato en este apartado, se condensa el discurso y se avanza en enunciados que, progresivamente, definen un campo de ideas y completan la caracterización de Emilio Renzi, ahora, con la seguridad de moverse en un terreno conocido y haciendo uso de una estrategia discursiva que encierra una disposición ordenada de ideas, para completar una postura y una cosmovisión de la literatura. Así como el exceso con la palabra marcó los enunciados de la primera parte de la novela, en esta última instancia del texto se explora la dimensión filosófica, literaria y política, para concluir que la verdadera función del conocimiento es siempre destructiva. El contrapunto Kafka-Hitler delimita extremos de otra aprehensión de la palabra. La expresión precisa de Kafka, generosa, de quien más que hablar sabe oír, contrasta con la desmesura profética de un Hitler, a quien le sobran las palabras. Más que en la desolación, es en el silencio de la soledad (ausencia de sentido al que arribó el recorrido de una filosofía racional) donde se encuentra la respuesta a cómo narrar lo indecible.

En *Respiración artificial* las intrigas se entrecruzan, no hay una resolución final, no hay puntos de arribo ni zonas de llegada. Los personajes se desplazan; como los enunciados, cargan temporalidades

10 Este apartado, además, da cuenta de un aspecto pedagógico que se puede inferir de la novela, aspecto que ha sido señalado por la crítica, incluso hasta con cierta ironía. Ver Panesi. También, como lo adelantó el crítico José Szabón, a sólo un año de publicación de la novela: “Como se ve, . . . es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos. . . . Conversación que, en el caso de Piglia, puede asumir la forma de homenaje admirativo, . . . del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía”. (Szabón 41).

11 Básicamente, se repiten aquí las tesis conocidas de nuestro escritor acerca de la importancia de la línea europea en la formación de una tradición literaria argentina, del modelo del intelectual nacional, de las parejas que definen una tradición, por ejemplo: Borges-Groussac, Borges-Arlt, y hasta Borges-Gombrowicz (1993a, 43-51); y la frase, casi histórica, de Renzi: “[Borges] es el mejor escritor argentino del siglo XIX” (1993b, 127 y 110-142).

diferentes. Hay partidas hacia diferentes puntos, hay desvíos. Y Emilio Renzi es quien va a desandar las diferentes vertientes para contar, para narrar, lejos del narrador omnisciente, está perdido pero sabe cómo buscar y lo encuentra. La falta de experiencias y la nostalgia de la aventura en Renzi se despuntan, a partir de esta obra, como gestos que definen al personaje, como una marca elegida por Piglia para caracterizarlo. Nostalgia de experiencias propias y nostalgia que se encastra en una mirada Histórica, que enfoca un contexto preciso de la Argentina del siglo XIX, los años treinta. En esos años se define un recorrido intelectual signado por el fracaso de la denominada generación perdida, extraviada. La generación del Salón Literario que pensó en el exilio los dogmas y las bases para la nación. Así como parecería haber un destino fatal, una especie de condena inevitable del intelectual en diferentes momentos de la historia argentina —que subyace en la mirada hacia atrás que tienen los personajes de *Respiración artificial*—, también, como señala Halperin Donghi, “cierto egocentrismo colectivo” (1987b, 81) amalgama estas asociaciones. Se busca en un pasado lejano lo que se quiere reconocer como próximo: la identidad. Se busca más atrás incluso del siglo XX, en las raíces de nuestra historia, y se trama una lectura lineal de la experiencia y de la vida de los intelectuales condenados al destierro y sospechados de traición. Y elegir la nostalgia como síntoma y sentido no es otra cosa que dar cuenta de la trampa ideológica que define el accionar político a partir de 1930. Por eso, como bien sentencia este historiador: “La nostalgia es el gran motor de nuestra historia” (Rofoo 21).

Este “itinerario intelectual” trasciende la identidad nacional y al modo de cumplir un designio teleológico encuentra, en el recorrido de la comprensión y el conocimiento, formas inacabadas que no alcanzan para evitar el horror.<sup>12</sup> Se recuerda que en la segunda parte

12 En el trazado de este itinerario se observa una ligazón fuerte con el pensamiento de Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo* (1947). Obra cumbre, inseparable del contexto de producción de la trágica experiencia de la Segunda Guerra, que formula el fin de las expectativas de confianza en el desarrollo progresivo de una racionalidad. Los autores invierten la hipótesis y demuestran como, precisamente, el desarrollo de la razón del iluminismo llevó



de la novela se enlaza una cosmovisión filosófica epistémica que abarca desde el concepto formalista de la “ostranenie”, del uso que hace del mismo Bertolt Brecht,<sup>13</sup> pasando por el movimiento filosófico del Círculo de Viena, hasta confluir con el simbólico encuentro y enfrentamiento Kafka-Hitler, para culminar con la aseveración dramática de un inevitable desenlace destructivo del conocimiento. Es esta la incertidumbre de fondo que estructura la novela. Al decir de Sazbón: “La tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido?” (38). Hay un aspecto pedagógico, instructivo, que representa *Respiración artificial* para Emilio Renzi. Empieza como un escritor inseguro para terminar siendo quien recibe el legado, el testimonio. Demostró que sabe escuchar, que sabe oír; hace uso de un discurso dislocado para hablar de lo que no se puede hablar, desde otro lugar. Parecería que Renzi atraviesa en los dos apartados de la novela las etapas que separan a la juventud de la madurez. Llega a Concordia un Renzi seguro de sí, maduro y hasta con una actitud de imposición de sus ideas: ya no se cuestiona, ahora afirma.

Por último, a partir de la lectura de Emilio Renzi, se completa el trazado de una estrategia discursiva que recupera la memoria desde una perspectiva nostálgica. Esta estrategia da cuenta de un

a esta nueva barbarie.

- 13 Se destaca en estos párrafos el despliegue que el narrador realiza de referencias puntuales de aportes críticos, que van más allá de una puesta en cuestión y de un uso de la crítica en el espacio de ficción, y que remiten a una especificidad demasiado excluyente. Por ejemplo, señalar la diferencia de aprehensión que realiza B. Brecht del concepto de “ostranenie”, quien lo adapta y lo incorpora “como efecto de ruptura de la ilusión o distanciamiento”, entre otras razones, para conmover, provocar y sacar de la pasividad al espectador. A diferencia del texto primordial de este concepto “El arte como artificio” (1916-1917), de Shklovsky. Este pensador encuentra en una nueva lectura de Tolstoi el sentido artístico de un texto, a partir del descubrimiento de un procedimiento: “la ostranenie” (el extrañamiento). Se aclara que la versión española —que lo toma de la francesa— lo traduce, en cambio, como “singularización”. El procedimiento del arte, la ostranenie, es un modo diferente de observar la realidad, un cambio de percepción. Es este un aporte fundamental del pensamiento formalista ruso. Ver Todorov y Amícolá (1997).

procedimiento constructivo que señala un recorrido ficcional donde el narrador va armando un perfil coherente, congruente y con una permanencia temporal para el personaje, que se corresponde con las aptitudes y comportamientos de alguien imbuido de competencias intelectuales. El horizonte que contiene a Emilio Renzi queda definido dentro de esos parámetros y, en consecuencia, la integridad y las potencialidades del personaje son la resultante de los mismos. Es el testigo que registra, que acopia testimonios, que busca en archivos secretos el *murmullo de la historia*, que recupera la palabra extraviada, amordazada, que reconstruye una memoria. Y esa memoria se enmarca en una perspectiva nostálgica, la nostalgia de un pasado intelectual venturoso, de un imaginario de un país posible, de poetas y escritores más que de políticos. La nostalgia que se mantiene latente al equiparar ese fracaso decimonónico al horror de la generación perdida en la última dictadura argentina del siglo xx.

La obra *Respiración artificial*, además, de ser una novela de aprendizaje para este personaje, aspecto que ya ha sido señalado por la crítica, entiendo que significa más que eso: es un punto de llegada, es un marco que lo contiene con todas las capacidades que han sido adquiridas. La presencia de Emilio Renzi en otros contextos de enunciación, en la crítica y en las entrevistas, nos lleva a pensar las razones por las cuales Ricardo Piglia lo disloca y lo transforma en otro sujeto de la enunciación. Y esta resonancia que adquiere, en virtud de esa utilización, refuerza, por un lado, la asociación que se establece del personaje con el nombre de autor y, por otro lado, explica la táctica que el autor aplica, en particular en las entrevistas, de establecer con cierta continuidad una perspectiva que siempre se recrea, para actualizarla, pero también, para recordar esas lecturas sobre su personaje. Y recordar la contundencia innegable de esta obra en la trayectoria de Ricardo Piglia, además de ser un molde acabado para Renzi.

Novela de iniciación, texto polisémico donde la poética es una política que explora las diferentes operaciones de construcción de sentido en una realidad indecible, y recoloca y recupera la verdad

como artificio de la dimensión ficcional. *Respiración artificial* es otra prueba del lenguaje como espacio de interrogación insondable, de los pactos de lectura en clave posibles ante cualquier textualidad, y de la fuerte interlocución entre ficción y política que la obra anticipó en 1980. La última dictadura argentina, también, se lee en sus páginas. La Historia y los lugares de la memoria tienen, para Piglia, una estructura narrativa: siempre son un relato a ser contado por otro.

### Obras citadas

- Amícola, José. 1996. "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de las desapariciones de Cortázar, Borges y Puig". *Revista Iberoamericana* LXII (175): 427-438.
- Amícola, José. 1997. *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Arriguetti Junior, Davi. 1987. "Literatura, exilio e utopía". En *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*, 189-191. São Paulo: Companhia das Letras.
- Avellaneda, Andrés. 1983. "Best-Sellers y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís". *Revista Iberoamericana* (Número especial dirigido por Silvia Molloy) XLIX (125): 983-996.
- Azubel, Ester. 1996. "Narrar la experiencia: notas acerca de la literatura argentina de los 80". *Reflejos* (4): 8-17.
- Balderston, Daniel, et ál. 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Bella, Josef. 1990. "Entrevista. Nem verdadeiro nem falso". *O estado de S. Paulo*. Septiembre 8.
- Cella, Susana, comp. 1998. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- De Grandis, Rita. 1993a. "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XVII (2): 261-269.

- De Grandis, Rita. 1993b. *Polémicas y estrategias narrativas en América latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Halperin Donghi, Tulio. 1987a. *El espejo de la historia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Halperin Donghi, Tulio. 1987b. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, 71-95. Edición de Daniel Balderston. Buenos Aires: Alianza.
- Halperin Donghi, Tulio. 1996. *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 1994. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. España: Trotta.
- Panesi, Jorge. 2000. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Piglia, Ricardo. 1978. “La prolijidad de lo real”. *Punto de vista* 3: 26-28.
- Piglia, Ricardo. 1993a. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte y Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, Ricardo. 1993b. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Respiración artificial*. Prólogo de Jorge Fornet. La Habana: Casa de las Américas.
- Revista Línea*. 1980. José María Rosa (Director). Año 1-3. Tapa y contratapa.
- Revista Línea*. 1982. Año 3-18. Tapa y contratapa.
- Rofoo, Analía. 1999. “La nostalgia es el gran motor de nuestra historia”. Entrevista a Tulio Halperin Donghi. *Clarín*. Mayo 16.
- Romano, Evelia. 1993. “Marcelo: un presente sin presencia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Sobretiro. Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI (1): 279-291
- Sazbón, José. 1981. “La reflexión literaria”. *Punto de vista* 11: 37-44.
- Scholes, Robert. 1991. *Protocolos de lectura*. Río de Janeiro: Edições 70.

- Sosnowski, Saúl, comp. 1988. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Todorov, Tzvetan, comp. 1979. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.
- Zanetti, Susana. 1987. "Historia y ficción en la novela hispanoamericana contemporánea". *Revista de Lengua y Literatura* 2: 4-14.