

El conflicto de la escritura en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia .

Lic. Marcela Crespo

La novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia puede presentarse como representante de un tipo de literatura que funciona como reacción y alejamiento de los modos de la novela clásica y que puede ser abordada a partir del grado de transformación interna y formal del relato, teniendo en cuenta que tales cambios se corresponden con las nuevas condiciones sociales e históricas surgidas aproximadamente desde la Primera Guerra Mundial.

1. El papel del lector y del escritor

Ha venido surgiendo en la literatura latinoamericana toda una serie de textos narrativos que, de diversos modos y formas, inscriben un cuestionamiento radical de la representación histórica y ficcional. Estos textos indagan, en el propio decurso del relato, la actividad de la escritura en relación con los problemas de la génesis, del recorte y de la fijación de un referente real; del estatuto y la categoría de la verdad del discurso, y de la lectura o "interpretación" como proceso activo, modelizante, es decir, como trabajo que excede el concepto de una "recepción" de algo (obra, texto) siempre ya primario e inalterable en su unidad, su estructura, su verdad y su sentido.

Escribir y leer se agencian como formas de reelaborar una alteridad: una realidad, una tradición, un lenguaje, una costumbre. En sentido irrestricto, entonces "escribir" conlleva una acción de "lectura" (interpretación) y "leer" conforma una práctica constitutiva asimilable a la acción de la escritura.

En el texto de Piglia, todos leen y escriben.

Esto lleva al siguiente cuestionamiento: ¿Hay un texto o se construye artificialmente un artefacto en la medida que se ejerce la acción de leer algo no acabado en sí mismo? Esto último sería una posible explicación del título de la novela: producir un efecto artificial de la totalidad en el objeto-texto (obra).

En consecuencia, si lo damos por válido, no podemos hablar de un "opus", una entidad unitaria plena de sentido, que recoge en un orden todos los fragmentos atomizados.

Por último, también cabría preguntar si hay una fábula o hay varios fragmentos de fábulas en múltiples planos del discurso novelesco.

Todo esto implica una gran participación por parte del lector, promoviendo por otra parte, la lectura no-lineal, sino selectiva, lo cual involucra una constante necesidad de decisiones de la función lectora en el texto y del texto.

En este sentido, la novela puede encararse como "modelo segmental para armar". Se perfila así la necesidad de que la actividad interpretante asuma activamente la tarea de repensar y dar sentido al texto, trabajando -como Maggi respecto de Ossorio y Renzi respecto de Maggi- a partir de secuencias parciales, de retazos textuales y de rastros discontinuos, fragmentarios y dislocados.

La declaración de Maggi: "Haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos, su cronología y su verdad particular" intercepta las posibles intenciones de Renzi en el sentido de tratar éste de fijar o aprehender (es decir, codificar) la identidad de su tío "apoderándose" de sus cartas y notas (como lo hace Arocena); y también apunta oblicuamente a condicionar la actividad lectora, sugiriéndose así encarar el texto novelesco según sus efectos locales de sentido, superando toda interpretación centrada en los conceptos trascendentales de la suprema unidad de la obra y la totalidad cerrada del libro.

Todos los textos en cuestión constituyen un gran archivo que debe ser analizado, comparado e interpretado por el lector.

Pero este lector al que se dirige se encuentra, de algún modo ya prefigurado en la obra misma. A través de un sistema de señales y referencias -históricas, filosóficas, literarias, etc-, de sugerencias e indicios, el texto evoca obras precedentes, se incluye en una determinada tradición e introduce innovaciones respecto de ella. La plena asimilación de la obra dependerá del reconocimiento de este código por parte del lector.

2. Historia, verdad y ficción en la palabra escrita y oral

La literatura influida por el "Proceso" ha sido básicamente de dos clases: la acusatoria, publicada fuera de la Argentina durante los años de la dictadura militar, y de otra clase, más difícil de clasificar y de leer, publicada en la Argentina durante los años del "Proceso", pero que escapó, gracias a las técnicas empleadas por sus autores, a la atención de los censores.

Esta persecución da lugar a un tipo peculiar de literatura en la cual la verdad es presentada entre líneas.

Las técnicas mencionadas incluyen oscuridad del plan, contradicciones y omisión de nexos importantes del argumento, que tendrían un significado particular para un lector alerta y disidente del tiempo y el lugar en cuestión.

Renzi, Maggi y Tardewski comparten el don de la improvisación oral y una incapacidad para desarrollar plenamente sus ideas en forma impresa; por lo tanto, el libro está hecho de sus intentos orales por expresar la verdad, pero nunca la verdad enteramente revelada.

La historia en *Respiración artificial* va circulando a través, no sólo de cartas, sino también de escritos: Marcelo escribe sobre Enrique Ossorio y Emilio escribe sobre Marcelo. Asimismo, el narrador entra en el juego de escritura y escribe sobre Emilio.

A través de la escritura cada personaje intenta revivir el momento histórico que se desprende de la vida particular de otro personaje que toma como referente.

Pero la palabra escrita ya no se siente como portadora de verdades, se cuestiona en todo momento: "Los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas".

Tal vez por ello les cuesta tanto escribir a los personajes. Temen no poder expresar sus ideas, que las palabras ya no les sean útiles, que los hechos superen el discurso.

La escritura, las cartas, se convierten en la obsesión de los personajes, hasta convertirse en algunos casos, como el de Arocena, en un trabajo paranoico (al leer cartas dirigidas a un hombre que murió en Chile en 1852). Siempre se mantiene la idea de dualidad comunicación-incomunicación: "Las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad (...) Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos".

Piglia y sus personajes consideran su tarea como la de soportar un doloroso testimonio que contradice la gloriosa versión convencional de la historia argentina.

La mejor manera de decir la verdad sobre los hechos reales no es necesariamente la más directa. Piglia propone una versión mediatizada de la verdad histórica, insuflando vida a los muertos y a los agonizantes de la Argentina: dar voz a los desaparecidos (de allí, otro sentido para *Respiración artificial*).

La pasión de Maggi por la historia política rioplatense y por el sentido creador del compromiso encuentra su doble en la figura de Enrique Ossorio, de lo cual se desprende una homología tácita entre el periodo del terror rosista y el de la violenta dictadura militar en el presente narrativo; el propio Luciano señala su condición de parálitico confinado como metáfora y símbolo que corporizan una cifra de la actual condición de la Nación Argentina; y Tardewski encuentra y recrea una duplicación de su escepticismo crítico en el pensamiento de los filósofos y en la labor de los escritores a quienes admira y repite.

En la sección III de la novela aparece la figura del sujeto de control hermenéutico tradicional, junto con la función del ojo de poder que vigila y del guardián del orden vigente; pero todo esto es también posible metáfora de cierta crítica todavía hoy en uso y de sus operaciones características de interpretación.

3. La cuestión literaria

En la segunda parte, en las conversaciones de Concordia, se hace una revisión de la literatura argentina desde la independencia.

La discusión acerca de la hegemonía del pensamiento europeo en la Argentina expresada en la dicotomía sarmentina de civilización y barbarie es llevada por Marconi y Renzi al campo literario. Sarmiento sirve de exponente de la tendencia europeísta, así como, sin ser aludida abiertamente, la literatura de la generación del ochenta.

Por otro lado, existe una línea opuesta, la populista, con base en la gauchesca y con el modelo de "Martín Fierro". Es una literatura que tiene como tema lo autóctono y que se expresa mediante el habla popular.

Según Renzi, Borges une estas dos tendencias en sus

relatos: por un lado los cuentos orilleros y por otro, los relatos eruditos.

Roberto Arlt, por el contrario, es el autor que inaugura una nueva literatura. En lugar de una escritura ortodoxa hace una literatura en la que destruye la noción de estilo impuesto por los escritores anteriores contra el impacto social de los inmigrantes. Su literatura es subversiva no sólo en cuanto al lenguaje, sino también en cuanto a las normas sociales.

A través del elogio de Arlt, Piglia explica su propio modo de hacer literatura: sigue a aquél al combinar en su novela temas políticos, literarios y filosóficos con el relato policíaco; abarca tanto lo real como lo imaginario y emplea todos los registros del lenguaje.

Piglia pertenece a los autores que conscientemente enriquecen su escritura con reflexiones y discusiones metaliterarias, método que está en auge desde hace al menos veinte años. No se debe olvidar que ya Macedonio Fernández hizo metaficción en su *Museo de la novela de la eterna*; fue uno de los primeros en rechazar la novela tradicional por su pretensión de imitar y repetir la realidad.

La literatura elabora los materiales ideológicos y políticos de un modo casi onírico, los transforma, los disfraza, los pone siempre en otro lugar.

El relato, por último, está ligado a la noción de utopía: "la forma es la utopía".

El escritor se encuentra en un espacio suspendido en el tiempo y en el espacio. Entre el pasado y el futuro, por una parte, y por otra, en el exilio. No hay un tiempo, o si lo hay es un tiempo muerto, un tiempo de proyección (hacia el pasado o el futuro), así como no hay un lugar perfecto, sino una tierra incógnita. Esto es la utopía.

Por ello, la forma del relato utópico es la epistolar. Ésta es la forma perfecta porque la correspondencia anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

4. Fragmentarismo y discontinuidad. El tiempo.

La novela expresa la posibilidad de una nueva coherencia cuyo soporte no está exclusivamente fundado en términos de causalidad o de progresión lineal y continua de los acontecimientos que configuran la historia. La segmentación argumental, es decir, la historia que evoluciona a partir de aproximaciones parciales a los hechos o a los personajes, impone un nuevo tipo de organización del relato; el desenvolvimiento de lo narrado se vuelve complejo, cobra una nueva dinamicidad y, en la medida que propone diversas lecturas posibles, se hace intensamente ambiguo.

La novela, en su carácter fragmentario, no nos deja la impresión de sistemática concatenación de hechos; por el contrario, supone un esfuerzo del lector por reconstruir la historia, por encontrar un sentido.

Así concebido, el relato no aspira a ser el reflejo inmediato de un mundo representable de acuerdo con una lógica transparente, sino que, reclama para sí, e igualmente para el lector un mayor grado de libertad.

Dentro de la configuración temporal existe, de todos modos, un tiempo singular o específico aunque no sea el que le da mayor dinamismo y agilidad a la novela. En él están narrados, sobre todo, los sucesos que hacen progresar la historia, los tránsitos, las mudanzas episódicas. Pero tam-

bién es posible encontrar un tiempo circular en las escenas que no exhiben una acción específica, sino una actividad serial, reincidente.

La historia se mueve, pero no avanza. Es el tiempo de la reflexión, el de los estados de ánimo. El lector no tiene una certeza de que alguna vez haya ocurrido una escena idéntica, pero comprende que muchas veces ha habido escenas aproximadas. El narrador consigue así sugerir la idea de permanencia en movimiento, de movimiento estático (disquisiciones literarias, filosóficas, históricas, etc. de los personajes).

Y por último, hay un plano en la novela compuesto de personajes, cosas y sitios cuyo reino no es histórico, sino imaginario. Existen en la fantasía de los personajes: "pensar que era un suicida que camina (...) por la ciudad de madrugada".

Asimismo, por una parte, hay un tiempo encarnado en la figura de Luciano Ossorio: es el tiempo del recuerdo, de la historia, de un viejo que cuenta historias a un joven inexperto en un lugar apartado de la casa familiar, lo que recuerda al tío de Alejandra Vidal Olmos (*Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato) cuando le cuenta a Martín sobre Lavalle.

Por otra parte, existe un constante escapar del pasado en Luciano, que necesita olvidar los hechos que le provocan remordimiento, y en Enrique, que se evade a través de la escritura.

Ambos parecen estar "congelados" en un tiempo neutro que es el de la proyección hacia otro tiempo. Necesitan estar en movimiento, como si esto les permitiera tal proyección (ambos pasean por su cuarto), pero sienten constantemente que están clavados (Luciano a una silla metálica y Enrique con una sensación permanente de tener clavado un metal entre los huesos de su cráneo). Luciano, en definitiva, se convierte en una actualización de las teorías de Enrique. Éste concibe una novela epistolar, donde recibe cartas del porvenir no dirigidas a él; Luciano dice recibir cartas no dirigidas a él.

En contrapartida a ellos, Marcelo y Emilio tratan de reconstruir ese pasado que los anteriores desean olvidar. Ellos son el futuro al cual se proyectan los Ossorio.

Para Emilio, viajar hacia Marcelo es viajar hacia el pasado, algo que el profesor había previsto desde siempre.

Así, el pasado busca al futuro y éste vuelve al primero, trazando, desde el presente, el tiempo de la utopía, un círculo recurrente.

5. Las voces de la novela

El relato, a la vez que destruye el orden argumental, alterando la disposición cronológica y causal, incorpora una multiplicidad de voces que lo atraviesan.

Tomando una perspectiva sociológica de la literatura, Piglia considera a ésta como una forma ideológica y a las ideologías como discursos. La novela toma sus materiales del conjunto de los discursos ideológicos de una sociedad en un determinado momento histórico (Argentina en la época del "Proceso").

La novela se presenta entonces como un sistema de fusión de voces literariamente organizado, que tiene la capacidad de poner en situación de diálogo este conjunto de discursos.

Lo que verdaderamente interesa al presentar a los personajes desde su lenguaje, es mostrar su densidad, la complejidad

del sujeto, no un simple registro de su habla. No importa tanto que se manifiesten en la novela polifónica, sino sobre qué ángulo dialógico estos enunciados son contrastados o confrontados en la obra.

Así, la figura de Emilio Renzi convoca las múltiples voces del relato, haciéndolas disponibles para la lectura. Esas voces se nuclean en tres perspectivas marcadas por diversas formas de exilio: Maggi, exiliado de la familia en la provincia; Luciano Ossorio, exiliado de sus herederos en su silla de ruedas; Tardewski, exiliado de Polonia en la Argentina por causa del nazismo.

No faltan tampoco las voces anónimas (que son precisamente las que quiere Piglia hacer surgir de la opresión de la censura) de los ignorados y marginados: "¿En este pueblo de mierda, quién se escuende? Los cazaron a todos como si fueran rabiosos".

De esta forma, se encuentran estas voces ocultas en notoria contraposición con las voces de la censura (representadas en este caso por Arocena y por los discursos indirectos que rememoran los personajes a través de la ironía política).

6. Conclusión

La novela clásica del siglo XIX, construida alrededor de personajes, recortados a partir de una exploración de la psicología individual y de la intriga como núcleo del desarrollo lógico de la acción, se encuentra ante la reacción de otro tipo de literatura que, al descomponer la lógica temporal y el ordenamiento causal de los hechos, desenmascara el sentido estrictamente ficticio de la historia y, a la vez, abre un espacio apropiado para la reflexión crítica en torno de la novela misma.

La despreocupación por presentar lo narrado como creíble y verosímil, crea un ámbito ambiguo de cuestionamiento del texto, una escenificación del conflicto de la escritura.

7. Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- BAJTIN, Mijail, "El enunciado en la novela", Bogotá, *Revista Eco* Nro. 209.
- BALDERSTON, Daniel, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de Junio* de Luis Guzmán"; en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Méjico, Siglo XXI, 1973.
- BLOCK de BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio; funciones del lector y procedimientos de la escritura literaria*, Méjico, Siglo XXI, 1984.
- GUTZMANN, Rita, "Historia y metaficción en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia" en *Revista interamericana de bibliografía*. Washin.
- JAUSS, Hans R., *Por una estética de la recepción*, París, Gallimard, 1978.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1993.
- , *Respiración Artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.