

Piglia: literatura e historia

(Algunas notas sobre *Respiración artificial*)



Gustavo Lespada

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 14/4/2018. Aprobado: 6/6/2018.

Resumen

Hacia 1980, Ricardo Piglia publica un libro emblemático: *Respiración artificial*. En la primera página –que se inicia con la pregunta: “¿Hay una historia?”– aparecen dos marcas temporales significativas: 1976 y 1941. Ahí ya se encuentra cifrado el vínculo entre el genocidio nazi y el inicio de la dictadura más criminal de la historia argentina. El nivel reflexivo en el tratamiento de problemas filosóficos, históricos o de la teoría literaria podría hacer pensar en una preeminencia ensayística, pero la intensidad del relato acerca del imaginario encuentro entre Kafka y Hitler se apropia de los desarrollos conceptuales. Es la ficción la que fagocita al ensayo –al tiempo que lo potencia–, ampliando sus interlocutores en un momento en que ese y otros discursos estaban censurados.

Palabras clave

Ficción
Historia
Genocidio
Ricardo Piglia

Piglia: literature and history (Some notes on *Respiración artificial*)

Abstract

Around 1980, Ricardo Piglia publishes an emblematic book: *Respiración artificial* (translated as *Artificial Respiration* in 1994). In the first page –that starts with the question: “Is there a story?”– two significant time marks appear: 1976 and 1941. Right there, the cyphered bond between the Nazi genocide and the beginning of the most criminal dictatorship in Argentine history appears. The reflective level in the treatment of philosophical problems, historical or of literary theory, may imply the supremacy of the essay, but the intensity of the story about the imaginary meeting between Kafka and Hitler dominates conceptual developments. It is fiction that engulfs the essay –strengthening it at the same time–, and broadens its conversational partners in a moment when that and other discourses were censored.

Keywords

Fiction
History
Genocide
Ricardo Piglia

Debemos aprender del agua cuyo movimiento desgasta con el tiempo la dureza de las piedras. Los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la historia.

“Las palabras preparan el camino”, *Respiración artificial*

1. Historiador del porvenir

Hacia 1980, en plena dictadura, Ricardo Piglia publica un libro emblemático de su producción: *Respiración artificial*.¹ Respecto del título se podía pensar en la reanimación de un cuerpo inerte, asfixiado, en la necesidad de ser socorrido, inoculándole aire, oxígeno. Lo de “artificial” también puede relacionarse con un comentario de uno de los personajes que niega la naturaleza en el mundo humano puesto que “todo lo que nos rodea es artificial: lleva las señas del hombre” (38). Pero estamos ante un texto que a cada momento se despliega y repliega sobre sí mismo proponiendo una lectura en clave, cifrada, y cuando el Protagonista trabaja con documentos como el “historiador del porvenir” y descubre una misteriosa “relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad” concluye “que en el título de los libros mismos no podía estar la clave; era demasiado evidente” (123).

En cuanto nos internamos en la novela, se percibe que los abundantes indicios y preguntas sobre la historia van más allá –o, en rigor, *más acá*– de la saga familiar de los Ossorio, ese clan de latifundistas cuyo derrotero argumental proporciona –entre otras cosas– la oportunidad de deslizar jugosos comentarios sobre la oligarquía argentina, como cuando el viejo Luciano delirando por la morfina dice “Yo soy la Argentina, carajo” y el narrador acota: “empezó a identificar la patria con su vida, tentación que está latente en cualquiera que tenga más de 3.000 hectáreas en la pampa húmeda” (24).²

En la primera página –que se inicia con la pregunta: “¿Hay una historia?”– aparecen dos marcas temporales significativas: 1976 y 1941. Ahí ya se encuentra cifrado, como un anticipo, el vínculo entre el genocidio nazi y el inicio de la dictadura más criminal de la historia argentina. Por su parte, en la primera carta a Emilio, el profesor revela que enseña a sus alumnos *la mirada histórica*, es decir, a “saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (20). Concepto reforzado luego por Tardewski cuando habla de “pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona” (137). “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (21), insiste Maggi. Una mirada histórica no exenta de ironía: “De Yrigoyen me interesa el estilo. El barroco radical. ¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández?” (19). En fin, las preguntas y alusiones al pasado buscando las claves para interpretar el presente abundan pero tal vez su mejor síntesis esté en el último capítulo: “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia” (237).

A medida que se avanza en la trama, los Ossorio se perfilan como la excusa, como el marco referencial –que culmina con Esperancita Ossorio casada con Marcelo Maggi– que permite mediante diversas operaciones metonímicas y datos cifrados desembocar en el “descubrimiento” de Tardewski –la ficción histórica– que articula por oposición, a la manera de un contrapunto, el fascismo y la literatura. El traslado de Renzi a Concordia también nos conecta con la figura del *desaparecido*: Marcelo Maggi no se encuentra, no acude a la cita, se ha convertido en una “abstracción” –como lo llama el propio Renzi–, en una ausencia. Pero es una ausencia significativa, una ausencia que se hace notar, que nos habla desde su vacío. Se trata de un mecanismo narrativo que expresa *sin decir*, por medio de indicios. La categoría del *desaparecido* opera como un síntoma; todo lo ignorado vuelve a resurgir una y otra vez bajo diferentes máscaras. He aquí el centro oscuro de este relato: *lograr que lo inefable se pronuncie*. La cifra y el indicio operan, en este caso, como resguardo de la represión y la censura.

1. Piglia (1988 [1980]) *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana. Todas las citas responden a esta edición y a partir de aquí se indica el número de página entre paréntesis en el texto.

2. La proliferación de indicios nos remite al estudio de Ginzburg sobre el *paradigma indiciario*; un método interpretativo basado en las revelaciones del dato menor o la minucia. Su primera formulación se remontaría hacia fines del siglo XIX, ante el problema de identificar las pinturas originales de las copias, a la vez que en la aparición de la novela policial. Este método para descifrar huellas, que Ginzburg remonta a nuestro pasado de cazadores, probablemente se encuentre en el origen de la narración y en la propia naturaleza figurativa del lenguaje –la parte por el todo, el efecto por la causa–: aquel hombre primitivo habría sido el primero en contar una fábula porque era “el que podía leer en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos” (1989: 144).

La interacción entre un escritor joven (Renzi), un historiador (Maggi) y un filósofo (Tardewski) brinda el soporte ideal para exponer diversas hipótesis e impregnaciones entre esos campos del conocimiento. La aventura es intelectual. Lo interesante es la forma en que tales discernimientos se presentan; aunque se trate de argumentos ensayísticos de una lucidez y audacia incuestionables, sorprende gratamente el tono sencillo, llano, como de charlas de café o conversaciones entre amigos, tal la lectura de Borges como “el mejor escritor argentino del siglo XIX”, el que supo integrar y clausurar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria nuestra de ese siglo: el europeísmo y la gauchesca o criollismo (161-164); o la defensa de Roberto Arlt como el gran escritor del siglo XX, aquél que recurre al registro popular, que opera “con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, que trabaja con lo que realmente es una lengua nacional” (164-174). Ahora bien, esa forma desatildada, campechana, *antiacadémica* de hacer los planteos también lleva implícita una teoría del conocimiento y sus métodos de propagación.

Esta contraposición de estilos puede leerse en el propio texto cuando Emilio Renzi confiesa haber escrito una novela “usando el tono de *Las palmeras salvajes*, mejor: usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti” (16). Contrastivamente, una hoja después, aparece el estilo coloquial de la carta de Marcelo:

Le devolví la plata y los intereses: cierto que la Coca fue a verlos y a tu madre casi le da un síncope. No cuentan que ella le dijo: me cago en tu alma, la primera vez que Esperancita le dijo M'hija y hubo que darle sales. (...) ¿Así que me perdona en el testamento? No ves que es loca, siempre cagó de parada, me consta, porque alguien le dijo que era más elegante. Así de misteriosa es la oligarquía y esas son las hijas que engendra. Gráciles, ilusorias, inevitablemente derrotadas. No se debe permitir que nos cambien el pasado (18-19).

Lectura en clave. Al sentirse como parte de la generación del '37 –empujados en la diáspora del exilio por la tiranía– y preguntarse “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo?*” (94), se retoma el gesto sarmientino para proyectarlo sobre la historia reciente. Por otro lado, la reflexión sobre el exilio como el *no lugar*, como el espacio suspendido entre dos tiempos retoma el registro de Enrique Ossorio, de algunas páginas atrás, cuando en una carta a Alberdi le advierte que hombres de su integridad e intransigencia “en los tiempos que se avecinan, tendrán dos caminos: el exilio o la muerte” (86); difícil no asociarlo al destino de Haroldo Conti, Paco Urondo o Rodolfo Walsh, entre otros, en tanto que los condenados al exilio fueron legión.

2. Una historia literaria

Por otra parte, el “descubrimiento” de Tardewski adquiere, hacia el final de la novela, el carácter de apoteosis en cuanto al desciframiento –la idea de que *hay otro texto dentro del texto*–. Aprovechando un hueco en la historia de Hitler –que en su juventud se escabulle durante un año para evitar el servicio militar, entre 1909 y 1910– la ficción literaria lo llena y lo ubica escondido en Praga, para hacerlo coincidir espacial y temporalmente con Franz Kafka. Los reúne en un café bohemio llamado *Arcos*, confrontando al escritor contemporáneo por antonomasia con el paradigma del modelo autoritario y excluyente. La idea que sustenta esta *ficción-histórica* tiene varios niveles de fascinación, como que el conocimiento se origine, surja por un error: cuando Tardewski fue a consultar un texto del sofista Hippias en la biblioteca del Museo Británico una falla en la clasificación del fichero provocó que le entregaran una edición anotada –por un historiador antifascista– de *Mein kampf*. El personaje ve en eso una señal y se queda con el ejemplar para leerlo. Su posterior evaluación de ese

texto aberrante como la continuación apócrifa del *Discurso del método* le sirve para pensar el nazismo como la “flexión final en la evolución del subjetivismo racionalista inaugurado por Descartes” (242). Contra la hipótesis de Lukács que en *El asalto a la razón* caracterizaba el nazismo por su irracionalidad, aquí se traza la línea racional que va desde el *cogito* cartesiano al desarrollo de la ideología fascista. *Mein kampf* se manifiesta como otro monólogo jactancioso que presume de la verdad absoluta: sólo se trata de “la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente” (243).

Por eso, Tardewski –que nos recuerda a Gombrowicz– dice: “El cogito, ese huevo infernal empollado por Descartes junto a la chimenea, en su casa, en Holanda, se ha desarrollado” hasta concluir con las repugnantes declaraciones de Heidegger de 1933: “Ni los postulados, ni las ideas son las reglas del Ser. Sólo la persona del Führer es la razón presente y futura de Alemania y también su Ley”. Y esto no es algo “irracional” sino “una decisión lógica” –concluye el polaco–, este filósofo alemán “ha leído *Mi lucha* y después, sentado frente a la chimenea, quizás en la casa del vecino, en Friburgo, se ha puesto a pensar. *Ser y tiempo*: hay que darle tiempo al ser para que se encarne en el Führer” (247-248). La ironía, lejos de desmerecerla, realza la sutileza conceptual e imaginativa con que se desarrollan en la ficción estas argumentaciones, o mejor, esta aguda crítica de Ricardo Piglia a una forma de pensamiento que culminó erigiendo un sistema totalitario, opresivo y excluyente. A esta altura resulta obvio que este emblema del exterminio es convocado en la novela por la analogía con el terrorismo del Estado Argentino.

En la ficción, Kafka se constituye en “el hombre que sabe oír” los proyectos abominables de aquel artista fracasado llamado Adolf: la sociedad sería convertida en una inmensa “colonia penitenciaria” y el Estado en la maquinaria anónima del terror, en “un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables” (265). Por eso, Tardewski dice que Kafka hace en sus relatos lo que Hitler proyectaba *hacer* en la vida; la literatura anticipándose a la historia porque las palabras son un componente inseparable de la realidad material, y si “las palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (264-265). El nivel reflexivo en el tratamiento de problemas filosóficos, históricos o de la teoría literaria podría hacer pensar en una preeminencia ensayística, pero la intensidad del relato acerca del imaginario encuentro se apropia de los desarrollos conceptuales. Es la ficción la que fagocita al ensayo –al tiempo que lo potencia–, ampliando sus interlocutores en un momento en que ese y otros discursos estaban vedados. Veamos esto. El orden alfabético Hi del catálogo de la biblioteca se ha convertido en el sonido onomatopéyico de un bicho (248), “Hi, hi” se repite una y otra vez –lo iterativo aquí funciona como recurso poético– también para contraponer los chillidos aberrantes al silencio del escritor moribundo.

El moribundo ¿alcanza a oírlo? Estudió el ruido emitido por los animales. ¿Lo ha oído? Hi, hi, chilla aterrorizado, en medio de la noche, mientras se oyen, lejanos, los pasos de alguien que va de un lado a otro, se pasea, en el Castillo, de un lado a otro, rodeado de sus ayudantes. Hi, hi, chilla en su madriguera el *Ungeziefer* mientras se oye, lejana, la bellísima y casi imperceptible aria final que entona el que agoniza.

Junio 3 de 1924, dice Tardewski. (270)

En el momento en que el escritor agoniza en un sanatorio de Kierling, el Führer se pasea por un castillo de la Selva Negra dictando los párrafos de *Mein Kampf*. Ambos registros se encuentran, confrontan en la página. La escenificación del dictador chillando sus planes macabros contrasta con los últimos momentos silenciosos del escritor al que la tuberculosis ha privado de la voz y apenas puede escribir para sus íntimos. Contrapunto que se da también entre las repetidas conjugaciones “dicta” y “escribe” (266-270). La palabra literaria es desplazada por la amenaza de despojar de la palabra a los pueblos sometidos. Mientras Kafka se ahoga por la enfermedad, la onomatopeya

–Hi, hi– cifra la violencia a partir de un elemento ajeno al lenguaje, que carece de significado y sin embargo significa. Porque la obra de Kafka –concluye Tardewski– “se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje” (271-272).

Lo indecible constituyó un núcleo productivo paradójico. Por un lado remitía a lo que no estaba permitido decir, a los mecanismos coercitivos mediante los cuales los nazis transformaron en cómplice al pueblo alemán y, por asociación, al interdicto de la dictadura argentina que exigía silencio sobre determinados temas, al punto de imponer una lista de palabras prohibidas. Por otro, lo indecible convoca otra forma de vacío: la imposibilidad del lenguaje racional para dar cuenta de la atrocidad. Este último *indecible*, sin embargo, es el que más dice en materia literaria y testimonial. Porque –como sostiene Giorgio Agamben– permanecer en la indecibilidad de Auschwitz implicaría cierto grado de complicidad, contribuiría a su triunfo. Por el contrario, hay que fijar la mirada en lo inenarrable y hacer que lo indecible se manifieste (2000: 32).

Pero ¿cómo hablar de lo indecible? “Es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar” (271), dice Tardewski. Es también la pregunta que subyace en *Respiración artificial* y quizás en toda la narrativa sobre el genocidio. ¿Cómo hacer hablar a lo inefable? Ya Aristóteles en la *Metafísica* se refiere a la privación que se distingue de la simple ausencia en tanto remite, residualmente, a la forma de la cual carece. A su vez Giorgio Agamben, partiendo del concepto de “oposición privativa” de Trubetskoy –que revela cómo la no-presencia equivale a un grado cero de presencia–, señala que ese “grado cero” no es un signo sino una *signatura* (huella, indicio, resto simbólico) que, “en ausencia de un significado continúa operando como exigencia de una significación infinita que ningún significado puede colmar” (2009: 104). Y es por eso, por esa doble condición de lo indecible, que la literatura argentina de este período aprende a hacerse discurso crítico de la realidad a través de modalidades oblicuas o sesgadas que adoptan frecuentemente formas alegóricas, en las cuales la alusión y la figuración funcionan como estrategias para introducir diferentes perspectivas en el discurso monológico de la dictadura.³

3. Coda

Michel Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: “más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la ‘infamia’”. La literatura se instaura como ficción, como artificio “pero comprometiéndose a producir efectos de verdad” (1996: 137-138).

En última instancia, ningún enunciado o protocolo de verdad, sea cual fuere su rango epistemológico, puede prescindir de algún grado de ficcionalización. Por otra parte, las ficciones no sólo se refieren al mundo sino que *están* en el mundo, interactúan con el mundo, modifican el mundo. En consecuencia, el arte no puede ser concebido como mimesis de alguna realidad acabada y “externa”. Ya no hablamos de “representar” sino de las *acciones discursivas* del texto, de la operación o conjunto de operaciones oblicuas de captura –para decirlo con palabras de Alain Badiou: el arte *también es un acontecimiento*. Un acontecimiento que produce verdades porque las obras que lo integran también *son lo real* y no meramente su ‘efecto’ (2009: 54-76). Y puesto que forman parte de la realidad también son parte de la historia.

3. Véase Sarlo (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. 30-59.

Probablemente, igual que en la materialidad del significante, toda estética *contenga* una ética. Y tal vez de allí, entonces, provenga el sentimiento lacerante, desgarrador que empujara a Adorno a entender que Auschwitz había sido capaz no sólo de destruir al hombre sino también la poesía. Es de imaginar la decepción y el dolor que debió experimentar un hombre de letras para arribar a semejante conclusión. Después de leer a Paul Celan modificaría su juicio: lo que muere con Auschwitz es la *inocencia lírica*. Ya no se puede escribir ignorando el genocidio. Pero si evocamos ese momento inicial, intransigente, de la reflexión del teórico es porque en esa indignación visceral, en ese rechazo ético y estético tal vez resida el motivo que mantiene las heridas abiertas, la necesidad de inscribir lo sombrío del hombre.

Respiración artificial, texto fragmentario, repleto de alusiones y de citas, siembra y recoge constantemente sus propias claves de lectura, sus guiños conceptuales y sus ironías ideológicas al punto que, probablemente, no sea una novela en el sentido convencional, estructural, del término. Descentrada, distribuye su materia narrativa en cuatro bloques signados por la dispersión y el desborde; abundan los pasajes en los que la seducción del discurso le imprime un ritmo temático que prolifera y se expande en diferentes direcciones. Texto incontenible, divergente, que se resiste a una estructura de planteo-nudo-desenlace. ¿Cuál sería la acción, entonces? Más allá de las anécdotas y relatos incluidos pareciera que se tratara de una aventura intelectual, o mejor, de una aventura del *logos*: como que todo se jugara en el plano de las ideas y, sobre todo, en el campo literario. Pero ahí está la ficción articulada con la historia nacional y sobre todo con la del nazismo, y entonces la acción del texto se torna en reflexión a partir de las analogías.

La acción, entonces, estaría orientada hacia un *más allá* del texto, es decir, hacia una recepción que pudiera establecer y continuar las relaciones interpretativas propuestas (las claves, las cifras, los paralelismos) y, en este sentido, podríamos pensar el valor épico del texto. Adorno, pensando en la vanguardia, decía que la literatura tenía que ponerse siempre en riesgo. De más está decir que en plena dictadura escribir un texto como este era arriesgarse. Hay un breve poema, que recuerda la forma de haiku y que aparece dos veces reproducido en la novela (179 y 265), la segunda vez, resignificado, adopta el título de “Kafka” y dice así:

Soy
el equilibrista que
en el aire camina
descalzo
sobre un alambre
de púas.

“Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado” (269), así resume Tardewski la actividad de Kafka, el escritor comprometido con su tiempo histórico. El poema alude a la ética del escritor en la encrucijada de la historia y, en este sentido, creo que también define el oficio del propio Ricardo Piglia.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- » Agamben, G. (2009 [2008]). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Badiou, A. (2009 [1998]) *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- » Ginzburg, C. (1989). “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.
- » Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. 30-59.
- » Piglia R. (1988 [1980]). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.

