

Matías Rivas Vergara

PUC

**Descifrar, construir y narrar la historia: discurso y estructura narrativa como proyección del oficio del historiador en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia**

“We had the experience but missed the meaning,  
an approach to the meaning restores the experience in a different form”.

T. S. Eliot

La novela *Respiración artificial*, del escritor argentino Ricardo Piglia, es, sin duda, una de las obras más representativas de la literatura latinoamericana de los últimos 50 años. Ya sea por la particular forma en que está construido el relato o por el significado político que expresa, la novela de Piglia ha sido objeto de numerosos análisis, los cuales, sin embargo, no logran agotar, como es lógico, la riqueza de la historia. Precisamente esta palabra, “historia”, es quizás el concepto que mejor define la obra del escritor bonaerense. Pero, “historia”, como sabemos, posee múltiples significados en nuestro idioma —no como en el alemán, por ejemplo, que diferencia entre *Geschichte* e *Historie*—, pudiendo referirse, por una parte, a cualquier relato que una persona comunica a otra, así como también a lo que ha sucedido en el pasado. En este sentido, además, la disciplina que estudia el pasado ha debido referirse a sí misma, para diferenciarse de las dos acepciones anteriores, mediante el uso de la mayúscula, convirtiéndose así en la “Historia”. ¿Por qué entonces la elección de tan problemático vocablo para aludir al contenido de *Respiración artificial*? Nuestra decisión queda justificada en el mismo carácter polisémico de la palabra “historia”, puesto que la novela de Piglia no solamente nos cuenta una historia (o muchas historias), la cual leemos, sino que, en buena parte, lo hace desde la perspectiva de quien escribe la Historia.

En relación con lo anterior, en el presente ensayo desarrollaremos una hipótesis de lectura determinada de *Respiración artificial*, a saber, que el discurso y la estructura narrativa de la novela están dispuestos de modo tal que se identifican con el trabajo del historiador. A esto se añade el hecho que, al enfrentarse a la novela, el lector se vuelve un «detective/historiador», alguien que tiene ante sí una multiplicidad de fragmentos discursivos entre los cuales se esconde, aparentemente, el enigma de un anhelado significado. Como veremos, en la novela, como en la *historia*, todo se superpone, se ‘contamina’. Así pues, el relato de Piglia es una suma de citas, de fragmentos de historias dispersas que los mismos personajes intentan reconstruir, convirtiéndose ellos también en «detectives/historiadores», en portadores de discursos sobre la historia (e Historia). El mensaje es, entonces, el siguiente: leer es como escribir, es también una construcción, un «re-construir», en fin, requiere de elecciones, se han de elegir las pistas, tal como el historiador selecciona las fuentes o los documentos. La misma tensión implícita y explícita entre Renzi y Marcelo Maggi, entre el «literato/lingüista» y el historiador, entre literatura e Historia, entre las palabras y los hechos, demuestra que de lo que se trata, en el fondo, es de los límites de la representación, de la posibilidad de narrar los acontecimientos —y aquí es evidente la resonancia política alusiva a la dictadura en Argentina—, de, a fin de cuentas, la expresión de una pregunta paradigmática: ¿Es posible la verdad o solamente el simulacro?

### **“¿Hay una historia?”**

Con esta pregunta comienza la novela, a la cual Renzi contesta de modo condicional (Cf. Piglia, *R...*, 13). Pero la misma podría también formularse de las siguientes maneras: ¿Es posible la Historia? ¿Cómo desenredar lo fragmentario?, ¿se puede?, ¿o solamente queda ‘callar’, como diría Wittgenstein, puesto que todo es interpretación? Así, “el arranque de la narración [...] indica la prioridad de lo histórico y lo ficticio” (Morello-Frosch, 149) en la novela.

En primer lugar, analizaremos, pues, la dicotomía entre historia y ficción, la cual se manifiesta en numerosos pasajes de la novela. El mismo autor expresa: “Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad” (Piglia, *C...*, 10). Así pues, y en base a lo que declara el escritor bonaerense, podemos decir que la novela reproduce la «dimensión intersticial» del discurso y de la verdad misma, busca mostrar la ‘dispersión’ en la que ‘emergen’ los discursos, como diría Michel Foucault en su *Arqueología del saber*. Tal y como se puede inferir, por lo demás, de las siguientes palabras del senador Ossorio: “La desintegración, sin embargo [...] es una de las formas persistentes de la verdad.»” (Piglia, *R...*, 54). De este modo, la relación historia-ficción nos remite también a la fragmentariedad del mundo discursivo y del pasado sedimentado en

textos, lo que constituye la estructura narrativa de la primera parte de la novela, sobre todo cuando se da paso a las cartas y al diario de Ossorio. Todo lo cual toca muy de cerca la práctica del historiador, pues, “los historiadores trabajan siempre con la ficción, y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles” (Piglia, C..., 90).

Lo anterior nos lleva a un necesario paréntesis acerca de las etapas en el trabajo del historiador. Como indica Paul Ricoeur —basándose en Michel de Certeau— en su obra *La memoria, la historia, el olvido*, el historiador se enfrenta primero a la elección de las fuentes y a la configuración del archivo, la «fase documental», para ello debe someter a los documentos a una prueba de fiabilidad, la cual recae en el mismo «sujeto-testigo» que ha escrito el documento, y que ha ‘sedimentado’ su memoria en el texto. Pero esta elección original se efectúa en medio de una infinitud de posibilidades, tomándose en consideración únicamente aquellas que contribuyen a lo que el historiador está buscando, a ese fragmento del pasado que se propone reconstruir y analizar. Pero aquí nos detendremos y dejaremos un momento de lado la problemática escrituraria del historiador para ejemplificar cómo se manifiesta lo anterior en el relato de Piglia.

La figura del historiador está representada, en la novela, por el profesor Marcelo Maggi, promotor de la «mirada histórica» —y antagonista ideológico del esteticista Renzi—, quien se dedica a la reconstrucción de la biografía de Enrique Ossorio, para lo cual se vale de las cartas y el *Diario* de este (Cf. Piglia, R..., 71). Así pues, el mismo Maggi ha seleccionado sus fuentes en relación con el tema de su investigación, y los documentos que posee constituyen su archivo. Sin embargo, no es el único personaje que expresa ideas acerca de la historia (o de la Historia), sino que, en este sentido, es solo una de las voces que refieren a dicha temática. Esto puede apreciarse en la siguiente cita, correspondiente al *Diario* de Enrique Ossorio, alusiva al deseo de escribir una novela de carácter ucrónico: “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 le presentan a un historiador los documentos del pasado” (Piglia, R..., 83). Esta voz narrativa, tal como las que hemos citado anteriormente, representa, pues, una parte del discurso de Piglia sobre la historia (en toda su polisemia), el cual, como ha podido observarse, remite siempre al carácter fragmentario, disperso y lejano de los documentos.

Unir los fragmentos, agrupar lo disperso, eliminar la distancia temporal, todo esto constituye el aparente sino del historiador. ¿Cómo puede lograrse tan compleja tarea? Ricoeur identifica una segunda etapa en el trabajo del historiador, se trata de la «fase de explicación/compreensión», en donde el historiador acomoda sus documentos en función de un determinado modelo explicativo, lo que podríamos denominar como su

metodología elegida. En este caso, los documentos ya no son interrogados respecto a su fiabilidad, sino respecto de si cumplen o no las condiciones para convertirse en una suerte de paradigma de lo que el historiador pretende explicar. Por ejemplo, un historiador marxista intentará escoger fuentes que confirmen la explotación de clases en determinado período de la historia. Sin embargo, aquí es evidente el riesgo de poner al modelo comprensivo por sobre el hecho a explicar, o, dicho de otra manera, de buscar en el pasado lo que 'está en mí', lo cual conduce a una historia que siempre se adaptará al sujeto que interpreta.

Esto es precisamente lo que hace Arocena, el personaje de la novela de Piglia que se dedica a buscar «el significado oculto», que en el fondo solo ve él: “El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido” (Piglia, *R...*, 97). ¿Es que acaso se puede reconstituir un sentido a partir de lo fragmentario? ¿O es que lo disperso se vuelve comprensible únicamente cuando el sentido adviene a ello?

La concepción tradicional del historiador como quien trae al presente la realidad del pasado 'tal cual como ocurrió', parafraseando la frase de Ranke, no solamente es criticada por la mayoría de los historiadores del siglo XX, sino que se aprecia también en la ya más radical crítica de Foucault a la «historia de las ideas», a quien le interesan los 'quiebres', las 'discontinuidades' y las 'rupturas', es decir, la misma fragmentariedad y dispersión en la que 'emergen' los discursos del pasado y del presente, y no la ilusoria unidad de sentido que se pretendía buscar. A este respecto, la novela de Piglia enuncia una crítica a esa misma pretensión totalizante de la Historia, pues nos avisa, a la manera de Hayden White, que también ella es producto de la ficción, en cuanto es una narración, un *collage* de acontecimientos y testimonios agrupados únicamente gracias a su función aglutinadora, sin la cual serían mera crónica dispersa. Es decir, como apunta Barthes en “El discurso de la historia”, “el historiador recopila menos hechos que significantes y los relaciona, es decir, los organiza con el fin de establecer un sentido positivo y llenar así el vacío de la pura serie” (174). El mismo Ricoeur, quien opone su visión a la ácida crítica de Barthes al discurso histórico, se refiere al tema de la ficción cuando utiliza el nombre de «representación historiadora» para designar la última etapa en el trabajo del historiador: la escritura del texto (o 'representación escrituraria'). En este sentido, la Historia solamente es posible mediante el recurso a la ficción, a partir del reconocimiento de la irreductible fragmentariedad del pasado. Qué mejor que la voz del profesor Maggi (o, mejor dicho, una de las tantas 'voces polifónicas' de Piglia) para realzar lo dicho recientemente: “Sufro esa clásica desventura de los historiadores [...]: 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 y su cronología y su verdad particular” (Piglia, *R...*, 27). Al querer apoderarnos del sentido de la historia dispersa, de “esa voz [...] múltiple que viene del pasado y que es tan difícil de captar” (Piglia, *R...*, 64), únicamente descubrimos que el pasado nos atrapa en su natural desorden.

Hasta el momento hemos expuesto el contenido latente en la primera parte de la novela, que, como se ha podido apreciar, representa la dispersión de las fuentes, la conformación del archivo, en suma, la fragmentariedad característica del pasado, o de la forma en que podemos acceder a él. Además, vimos que a partir de esta misma relación se articulaba también la dicotomía entre historia y ficción, entre la pretensión de verdad del discurso histórico y la ‘dimensión ficticia’ que tiene lugar en la fase de la escritura de la historia. Ahora bien, la segunda parte de la novela representa la fase de ‘ensamblaje’ propiamente tal, de la interpretación racional. No es curioso entonces que lleve el nombre de “Descartes”, pues se busca llegar a lo apodíctico, a la evidencia primera, tal como el filósofo en su ejercicio de la ‘duda metódica’. Esto hace que el relato adquiera, aún más, un aire a novela detectivesca, tal como lo expresa el mismo Piglia cuando dice, en *Crítica y ficción*: “Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración Artificial*” (16). Por lo tanto, aquí, a diferencia de lo que ocurría en la primera parte, las referencias al problema de la Historia se encuentran más en la estructura narrativa que en los mismos discursos de los personajes.

La preponderancia que adquiere la figura de Tardewski, el ‘filósofo fracasado’, nos indica que el carácter de la segunda parte es la dispersión reflexiva y ya no tanto la fragmentariedad expresada en la primera parte mediante el constante cambio de narrador y el relato del diario de Ossorio. Otro elemento a considerar en esta segunda parte, es que, en lo que respecta a los personajes, “cada cual narra o glosa no tanto lo que dice como lo que oye. Así, la historia no llega de fuente directa sino tamizada por la subjetividad del oyente” (Fornet, *E...*, 93). Lo cual queda demostrado en pasajes como el siguiente, en donde es Renzi el que narra lo que le ha sido referido por Tardewski: “me decía Marconi, cuenta Tardewski” (Piglia, *R...*, 158). Es evidente entonces que lo que oímos o leemos es ya una interpretación. Lo mismo sucede en las fuentes históricas, se nos cuenta sobre cosas que la persona que escribió el documento (el «testigo», como diría Ricoeur) vio u oyó, tal como ocurre en el caso de Heródoto, el ‘primer historiador’, quien relata acontecimientos que le han sido referidos por otros que «han visto», o que otros le han dicho que a su vez «oyeron». Así pues, el historiador es el intérprete de la interpretación de la interpretación, como también lo es el literato, representado por Renzi, y el filósofo, el polaco Tardewski.

En relación a lo expresado, el artículo que escribe Tardewski acerca del encuentro fortuito entre Hitler y Kafka es la mejor muestra del resultado al que puede llegar una interpretación histórica en su deseo reconstructivo. La situación se reconstruye a partir de referencias y datos inconexos que solamente Tardewski es capaz de percibir, y que él mismo refiere como “un descubrimiento y un hecho decisivo para mí” (Piglia, *R...*, 203), puesto que es a lo que aspira un investigador, encontrar lo que otros no han podido: *descifrar*. Pero aquí volvemos al riesgo que ya enunciamos anteriormente, pues al buscar la unidad de lo fragmentario, al dar significado único a la serie de indicios que tenemos ante nosotros, se pierde la especificidad de los documentos, esto es, su propio carácter de dispersión. Otra vez se suscita entonces la paradoja del conocimiento histórico, de si es posible o no ‘atrapar el pasado’ tal como fue, siguiendo la pretensión tradicional de la Historia, o si únicamente lo que se hace es dotar al pasado de un sentido que solo ‘habita en mí’, que pertenece al presente. En otras palabras, “la novela evita cuidadosamente la tendencia historicista de considerar el pasado como una entelequia completa, irremediamente separada del presente” (Morello-Frosch, 153). Es así como vuelve, como en un círculo, el tema de la narración, puesto que es gracias a ella que el historiador logra unir lo disperso. Pero como ya vimos, la narración se vale de la ficción, es el «engrudo *poiético*» del historiador, efectuado en un presente, con lo cual se pretende dejar ‘constancia’ de los hechos del pasado al lector contemporáneo, por lo tanto, paradójicamente, la verdad solamente se alcanza a través del recurso a la ficción. Así pues, Tardewski se transforma, a partir de las hipótesis reflexivas que dan origen a su artículo, en un ‘detective’, en el «des-velador» de la verdad, del sentido que se esconde en la dispersión y la fragmentariedad, y que él ha *descubierto* por sí solo.

El contenido y la estructura de *Respiración artificial* nos conducen entonces a una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del ‘narrar una historia’, y de ‘escribir la Historia’. En este sentido, resulta ilustrativa la siguiente cita de Tardewski, quien a propósito de su maestro Wittgenstein, dirá que el filósofo austriaco “estaba desesperado porque lo desesperaba la sola posibilidad de no poder llegar a la verdad” (Piglia, *R...*, 166). Esta es, por lo demás, una posibilidad que nos horroriza a todos —y no solamente al filósofo o al historiador— el no encontrar certezas, el no poder llegar a ser un Descartes. Así pues, la novela también apela al lector en tanto intérprete de discursos, en tanto él también busca la verdad escondida del texto, o al menos, como un buen detective, “encontrar una pista [...], un principio de explicación” (Piglia, *R...*, 110).

Un punto que no hemos tocado hasta el momento es la significación que puede dársele al mismo título de la novela desde nuestra perspectiva de análisis. *Respiración artificial*, en nuestro caso y a partir de lo ya expuesto, significa “insuflar vida a los muertos” (Balderston, 177), revivir lo corporal detrás del texto, vitalizar el archivo, es

decir, se trata del ejercicio mismo del oficio de historiador: intentar dar vida al pasado, mostrarlo en el presente, realizar esa imposible tarea hermenéutica. Para considerar esto, Piglia nos lleva hasta los límites de la narración, a la frontera entre historia y ficción, al debate en torno a si “la parodia ha sustituido por completo a la historia” (Piglia, *R...*, 112). La respuesta a todos los enigmas planteados pareciera ser la siguiente: que no es posible verdad sin ficción, o que la ficción siempre tiene algo de verdad. En definitiva, que no hay verdad sin simulacro, y que el simulacro es una forma de manifestación de la verdad.

### ***Conclusiones: escribir la verdad/ficción***

A través de las líneas precedentes hemos expuesto cómo el discurso de *Respiración artificial*, manifestado por sus distintas voces —por la «polifonía» que la caracteriza, diría Bajtín—, evidencia una reflexión acerca de la posibilidad de escribir la Historia. Además, la estructura narrativa de la novela, con su dispersión y cambios de narrador, nos ha permitido apreciar cómo el historiador se enfrenta al pasado y a sus fuentes. Así pues, hemos descubierto que en la novela, “su metáfora fundacional es el *archivo*, el *corpus* indicial de la Historia” (Sazbón, 121). El archivo es, de esta manera, lo que “da cabida a las más diversas fuentes: fragmentos de diarios, cartas, documentos de varios tipos, es decir, la materia prima del historiador” (Fornet, *E...*, 77). En este sentido, obviamente, “esa estructura de archivo y las posibilidades que brinda suponen la existencia de historiadores o investigadores que deben desentrañar lo que los archivos o las cajas ocultan” (Fornet, *E...*, 77). Por lo demás, la fragmentariedad y dispersión propias del archivo, a lo que alude la obra de Piglia, nos muestra que “la inclusión de la escritura de un historiador en el orden pleno del discurso ha mostrado que la narración de los «hechos reales» [...] no puede esquivar las operaciones de semantización y la articulación figurativa propias de cualquier «versión» de lo real” (Sazbón, 120). De esta forma, la articulación narrativa de los hechos en la ‘fase escrituraria’ o ‘representativa’ del trabajo del historiador se muestra como algo que no puede escapar de la ficción. Así pues, el pasado no se puede «re-construir», sino solo «representar», y esto último es lo que constituye el oficio del historiador: una continua interpretación de los fragmentos del pasado.

Ahora bien, lo anterior no hubiese sido posible si no existiese en la novela de Piglia “una recíproca referencia y equitativa relación entre sus elementos estructurales y su contenido” (Pons, 49), lo cual nos permitió establecer las conexiones pertinentes con el tema de la práctica del historiador. Así, como es posible observar en *Respiración artificial*, “la actividad de lectura, escritura e interpretación de textos o fragmentos de ellos que llevan a cabo los personajes, las menciones a la novela epistolar [...], el cuestionamiento de la existencia de una historia, etcétera, refieren incansablemente a la configuración

estructural de la novela". De esta manera, la misma novela está construida a modo de representación del trabajo del historiador, como se pudo ver al momento de explicitar sus fases.

Para finalizar, nos gustaría destacar una cita de Piglia que sintetiza muy bien lo que hemos analizado en el presente ensayo. Dice, pues, el escritor argentino: "Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. 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 victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, documentos apócrifos" (Fornet, *R...*, 18-19). El historiador y el novelista comparten el uso de la ficción, pues ambos son narradores de historias, cuya única diferencia manifiesta radica en la expectativa del lector, quien espera del historiador un relato verdadero, una Historia. Como reza el epígrafe de Eliot, *tuvimos la experiencia pero erramos el sentido, una aproximación al sentido restaura la experiencia en una forma diferente*. Esto es justamente lo que propone *Respiración artificial*, y, a fin de cuentas, lo que hace un historiador y todo ser humano, pues nuestra condición existencial es también histórica, a saber: nunca podremos acceder al pasado tal como fue, por lo que únicamente nos queda acercarnos a él a través de lo que significa para nosotros en el presente, pero a sabiendas que de este modo solo conseguiremos una representación del pasado, es decir, *lo restauraremos de forma diferente*.



## Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl, “La novela polifónica” en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Trota, 1994.

BALDERSTON, Daniel, “El significado latente en *Respiración artificial*” en Jorge Fonet (ed.), *Ricardo Piglia*.

BARTHES, Roland, “El discurso de la historia” en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.

FONET, Jorge (ed.), *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, 2000.

FONET, Jorge, “Conversación con Ricardo Piglia” en Jorge Fonet (ed.), *Ricardo Piglia*.

FONET, Jorge, *El escritor y la tradición*, Buenos Aires: FCE, 2007.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.

MORELLO-FROSCH, Marta, “Significación e historia en *Respiración artificial*” en Jorge Fonet (ed.), *Ricardo Piglia*.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001.

PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama, 2001.

PONS, María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje*, México: UNAM, 1998.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: FCE, 2000.

SAZBÓN, José, “La reflexión literaria” en Jorge Fonet (ed.), *Ricardo Piglia*.