

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: TODOS LOS NOMBRES DE LA HISTORIA

Nuria Girona Fibla

Universidad de Valencia

¿Hasta qué punto puede mantenerse en la narrativa actual la categoría de *novela histórica*? La pregunta no conlleva sólo una revisión en términos de *género*. Las llamadas novelas históricas pueden leerse desde la ficción o desde la historia, pero inevitablemente, acabaremos interrogándonos por las fronteras de esta delimitación. Porque parece que a la proliferación de historias le acompaña una disolución de la noción de historiografía. A la historia de los grandes acontecimientos políticos se opone la que propugna el estudio del imaginario de cada época, o se completa con las reivindicativas historias de mujeres, o de la moda, o del clima, etc. Historia, sí ¿pero qué historia?

Llama la atención, en el corpus de novelas escritas durante la última dictadura militar argentina, la recurrencia de este cruce entre la ficción y la historia y las distintas modalidades que adopta. Algunas se apropian de referentes históricos, bien para

reconstruir una época con la que ofrecer un correlato de lectura respecto a la suya, bien para cuestionar la versión oficial y heredada de ciertas figuras políticas. Otras, menos arqueológicas pero no menos históricas, rescatan el miedo, la tortura o la violencia que forman parte de los recuerdos sociales silenciados por la represión, en un intento de lucha y restauración contra el olvido; estas últimas son las novelas de la *intrahistoria* unamuniana, en las que se priorizan no tanto los referentes históricos sino la memoria personal, mediatizando a través de lo individual una experiencia colectiva.¹

El predominio de la historia en estas producciones puede explicarse a partir de distintas razones. Además de problematizar o ampliar el territorio tradicionalmente delimitado de esta disciplina (con lo cual, estas novelas se insertan en una línea crítica de la narrativa contemporánea), este predominio hay que colocarlo en el lugar de la resistencia. En la conciencia de que escribir la historia es escribir el poder, estas novelas denuncian el carácter ideológico del discurso histórico impuesto por los militares y minan las pretensiones totalizantes del discurso autoritario, proponiéndose como alternativa de expresión. También desde la resistencia se indagan los motivos que han conducido a la situación de terror, con una manifiesta voluntad de conocimiento, de ahí la vuelta al pasado. O se proponen como puentes de reconocimiento en una sociedad de espacios fracturados e intervenidos, cuyos sectores sociales han quedado incomunicados.

La ficción se atreve a competir o incluso a desplazar la versión histórica. Si bien no se puede afirmar que estas obras ocupen por completo el lugar de la historia, es cierto que sí se proponen al menos reformular la oficial o recoger la colectiva. Tal vez su estatuto ficcional no autorice a leerlas como *verdad* histórica, pero esto no implica que, en lo posible, se conciban

como prácticas operantes en su contexto. Esto conlleva nuevas concepciones sobre la literatura y las disciplinas sociales, y sobre el problema del conocimiento histórico, que estos textos evidencian. Si el conocimiento mismo es entendido como producto social, las oposiciones tradicionales entre teoría y práctica, ensayo y novela, Historia e historias, etc..., comienzan a quebrarse, puesto que entendidas como articulaciones simbólicas de lo social, tanto la historia como la literatura "implica(n) el movimiento que vincula una práctica interpretativa con una praxis social".²

De entre estas propuestas destaca **Respiración artificial**, de Ricardo Piglia.³ Al filo de los géneros, y al filo de la historia y la ficción, esta novela concede un lugar posible a los encuentros discursivos y a los encuentros físicos (que aunque no tengan lugar, se tematizan). No se trata solamente de heterogeneidad genérica o fronteras discursivas. **Respiración artificial** plantea las relaciones entre la articulación de los discursos (el histórico y el literario) y sus mecanismos para lograr sentido, para colocarse en relación con lo real. Más aún, la pregunta que subyace en la novela, al borde entre lo textual y extratextual, es la posible intervención de la literatura en esa realidad.

Piglia no focaliza únicamente ciertos referentes históricos, aunque en la novela abundan las alusiones a la época de Rosas y otros momentos claves de la historia argentina. Tampoco podríamos reducir la obra a una historia particular y privada, aunque también la incluye. El cruce de historia y ficción emerge sin fisuras, en una fusión de temas, formas, motivos y materiales que no sólo problematizan la escritura de la historia y como variante, la categoría de la novela histórica, sino que redefinen el lugar de la ficción, en un continuo contagio entre la reflexión y praxis de la propia escritura.

En un momento determinado, uno de los personajes se pregunta: "¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?"(94), con lo que, además de interrogarse sobre las claves del país cien años después del diagnóstico de Sarmiento, inscribe la novela en toda una tradición cultural: aquella que precisa de modelos interpretativos que resulten a la vez correctivos y operativos. El punto de partida es semejante: una historia nacional sin continuidad, hecha de huecos y de represiones que produce desconocimiento y cuya búsqueda de sentidos precisa de una reordenación. Pero esta vez no se oculta el artificio que impone esta ordenación. Sarmiento lo desmentía, Piglia lo exhibe.

I. Lo que la historia cuenta

Tomemos como punto de partida los proyectos biográficos y autobiográficos que esbozan sus protagonistas. El intento de Renzi de construir la biografía de su tío, con el que empieza la obra, se plantea simétricamente al de Maggi respecto a Ossorio. El primero se encuadra en un marco literario, el segundo en un marco histórico.

En el caso de Renzi la fascinación por la oscura vida de su pariente y los relatos familiares le inspiran una primera novela de carácter marcadamente autobiográfico. Su publicación provoca la aparición de Maggi ("el triunfo más puro de la ficción"⁴⁴), con el que inicia una correspondencia para esclarecer algunos de estos enigmáticos pasajes.

Al principio, el rastreo de ancestros se plantea como un intercambio epistolar, una historia estrictamente privada que se decanta hacia la figura del tío y a su vez, hacia la biografía que éste está escribiendo. Esta historia se desborda en el punto en que la indagación se remonta a los orígenes del linaje. Las genealogías conducen a la búsqueda de los orígenes familiares

que son también orígenes nacionales. Renzi transita de la autobiografía a la biografía de Maggi (su padre simbólico) y ésta a la biografía de los padres de la patria (la historia del país). Como en *Facundo*, la apropiación del género *bio-* conduce a la pregunta sobre la nación. Pero si en Sarmiento las pretensiones históricas de la biografía terminan atravesadas por su propio imaginario, en Piglia las pretensiones ficcionales conducen a la historia.

Al convertir un relato familiar en historia nacional, Piglia no oculta una imagen de la historia condicionada por las reglas de un género literario. Al hacer de la historia una Historia, la transforma en relato fundacional y evidencia los contenidos previos que se imponen sobre la materia narrada, en un proceso analógico al que opera la literatura con sus materiales.⁴

A la inversa, la biografía de Ossorio se convierte para Maggi en su propia biografía: "En u sentido, dijo después (Tardewski), este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo"(275), estableciendo también una identificación entre la generación de los proscritos románticos y la generación pérdida de Piglia.

La concepción del género en este caso implica, como en Sarmiento, un medio cognoscitivo: el relato de una vida como sinécdoque de su tiempo, pensada siempre a través de la experiencia histórica y literaria ("la capacidad de pensar la realización de su vida en términos históricos, Lee Tardewski"236). El proyecto Maggi además descubre el inevitable contagio ideológico de la escritura histórica que Barthes advirtiera,⁵ extremado en este caso por la identificación entre el sujeto y el objeto de esta escritura. De esta forma, al conocimiento de los mecanismos retóricos de esta disciplina se añade, pues, el conocimiento de su carácter ideológico.

Cabe señalar también que los materiales con los que Maggi cuenta (que su sobrino heredará) para este proyecto se componen de manuscritos, un diario y cartas de Enrique Ossorio, el prócer del siglo pasado fundador de un linaje de intelectuales marginales; al igual que la novela misma, que en su totalidad se presenta como una recopilación de cartas y conversaciones, es decir de documentos que comprenden la palabra.⁶ Esta integración propone el ámbito privado como el único espacio posible para la reflexión cultural y combatir la desmembración social provocada por el poder estatal. La historia que cuenta Piglia no se cristaliza únicamente sobre los acontecimientos o la historia política, permite también, en palabras de Le Goff “el ingreso en la hª de las masas durmientes”.⁷

Así se mira la historia en *Respiración artificial*: en el espejo de la literatura. Piglia utiliza el espacio ficcional para deconstruir los mecanismos con los que opera esta disciplina y evidenciar que si la historia no puede escapar a reelaboraciones ficcionales, la ficción se puede construir con la historia. Al igual que progresivamente minimiza la historia personal para abrirla a la nacional, a la historización de la literatura le hace corresponder la literaturización de la historia.

No es igual que se llegue a la pareja ficción/historia a partir de los proyectos biográficos y autobiográficos, es decir, a partir de géneros limítrofes que trazan la pareja literatura/vida. Tampoco lo es el hecho de que el generador de la literatura se establezca precisamente a partir de lo que se considera un triunfo ficcional, una aparición proyectada desde la novela anterior de Emilio. Este efecto impulsa la escritura, que en realidad es una re-escritura, motivo reiterado una y otra vez en la novela, construida a base de re-citados, re-elaboraciones, re-semantizaciones, re-apropiaciones, etc.

A partir de estas premisas se considera también la historia argentina: "es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt"(22). La historia argentina deviene un texto indescifrable, agónico, en el que se cruzan los héroes nacionales con la escritura de Arlt. La historia como texto que puede ser leída del encuentro de Kafka con Hitler.

II. La mirada histórica

La indagación en la historia de Maggi se propone en una doble dirección: hacia el pasado y hacia el futuro. Porque por un lado hay que recuperar la memoria enterrada en el pasado, lo cual no se limita a un ejercicio de evocación; es preciso en este ejercicio entrever el futuro en el pasado. Dispuesto para confrontar "la máquina del olvido", Maggi se adentra en "la máquina del tiempo", al principio de su trayecto perplejo en el presente, pero después atento a la exploración del pasado que revierte en una exploración del futuro. Por algo el Senador describe a la Historia como "una gran máquina poliédrica"(65) que halla su reflejo en "la máquina polifacética"(170) arltiana, que es la literatura.

Esta es la "mirada histórica"(20) a la que alude Maggi y se contrapone a la rememoración proustiana, en la que se reconstruye el pasado en ausencia del futuro perdido; el curso del tiempo en su forma cronológica que habita en el recuerdo. Por contra, "la mirada histórica": "Les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado: la mirada histórica. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. Jamás habrá un Proust entre los historiadores y eso me alivia"(20). Esta es una mirada histórica que se escribe, tal y como observábamos, en lo litera-

rio. Es también una mirada benjaminiana, ⁸ que propone como tiempo perdido no el pasado sino el futuro, que ve desde el exterior, en el sistema de pensamiento propuesto por Maggi. El tiempo presente, como tiempo actual en el que están dispersas astillas del pasado, no establece nexos causales entre este presente y el pasado.

Porque si hay que vivir el futuro como un pasado es porque en este último habita el primero: Ossorio escribe así "las cartas del porvenir"; igualmente, reconstruir la vida de Ossorio es para Maggi "alterar la cronología"(36). Ir del delirio final hacia atrás: "opuesto en apariencia al movimiento histórico", de este modo, quizás, por medio de esa inversión, "se podrá captar qué es lo que expresan las desventuras de este hombre"(36). El trabajo histórico no se plantea como tributario de la cronología, puesto que se puede leer "hacia atrás".

El pasado es una construcción y una reinterpretación constante y tiene un futuro que se vislumbra como horizonte. Recordar el pasado, al igual que para Benjamin, es un acto político y dista de ser un proceso agotado. Se concibe como una zona dialógica de fuerzas que se pueden restaurar, retomar a través de la teoría, la interpretación, la parodia, la subversión. La historia, como para Bajtin, la obra literaria, no finaliza mientras provoque respuestas.

Considerando el epígrafe de la novela (recurriendo de nuevo al límite del texto) podemos leerla como una exposición de distintas experiencias que Piglia busca aunar a través de un sentido. El primer Ossorio y su novela utópica; el Senador que resiste en la certeza de que el flujo de la historia acaba desgastando incluso a los vencedores y Maggi, en la misma línea, que evoca la transitoriedad del momento: "Sólo tiene sentido lo que se modifica y se transforma"(27).

Evidentemente, considerar a un futuro como ya un pasado, es una manera de aliviar *el horror del presente*: "la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar"(21), comenta Maggi en otra vuelta de tuerca: la que usa de una inversión joyciana para definir a la historia.

III. Derivas de sentido

¿Qué Historia cuenta también *Respiración artificial*? Los materiales heredados "son como el reverso de la historia"(35). Benjamin diría que la historia de los vencidos: la de un desterrado, la de un desaparecido, la de un tullido (que ha hecho de la historia un síntoma), la de un exiliado, las de las cartas de los argentinos del futuro, la de las tertulias clandestinas.

A la continuidad de los vencedores se le debe contraponer una tradición, la de los oprimidos, necesariamente discontinua porque con tanta frecuencia se ve obligada a callar. Hay que escribir "la historia de los vencidos" y a ella alude Maggi cuando en una de sus cartas propone que "hay que hacer la historia de las derrotas"(18).

Desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad. La idea de un fluir lineal del tiempo es una manifestación de la cultura de los dominadores: la historia, concebida como línea unitaria, es realmente la historia de lo que ha vencido; se constituye a costa de exclusión. ⁹ Esta linealidad conforma un tiempo homogéneo y vacío que no es la historia, sino su condición a priori. Los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes quedaron violentamente suprimidas de la memoria colectiva.

Como apuntábamos anteriormente, este condicionamiento no viene sólo determinado por el carácter ideológico que se le imprima a la escritura histórica. Su estatuto narrativo le impone también un determinado contenido moral. Es la lección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos, ya que no lo poseen como mera secuencia. Como señala Hayden White, este significado es el producto de un deseo: "Este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos revelen coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria".¹⁰

Entonces ¿cuál es la *dispositio* que adopta Piglia? Otra *moral de la forma*: "La literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje"(195). A la continuidad de los vencedores, la discontinuidad de los vencidos: el fragmento y la fragmentación. El orden del material es su propia fragmentación, para explicar de manera nueva el sistema de pertenencia ausente.

La voluntad de fragmentación se evidencia en los sucesos recortados que se someten a sucesivas rectificaciones, desde la ilícita vida de Maggi a la traición de Enrique Ossorio (que en más de una ocasión remite a Alberdi). El fragmento responde a una necesidad formal y de contenido; formal porque expresa lo caótico, lo casual; de contenido porque exorciza el monstruo de la totalidad. A la deriva, en busca de su propio nuevo significado.

No sólo la documentación del archivo sino la propia escritura de Piglia se somete a este proceso de fragmentación.

La experiencia que Tardewski relata como exiliado no sólo expresa su dificultad por acceder a una comunidad lingüística sino la imposibilidad expresiva de todo lenguaje en su articulación simbólica. La intertextualidad, como forma peculiar de traducción aquí, se propone como un recurso para superar las carencias propias de cualquier lengua. La construcción de este discurso se basa en el mecanismo de la asociación, a la vez que la exige también en su contrapartida lectora. Escribir y leer desde otro código para extraer la verdad (simbólica) sería un elemento clave en la elaboración de sentidos.

El descubrimiento del encuentro entre Kafka y Hitler le sirve a Tardewski para no focalizar en su conversación con Renzi el tema del Profesor, cuyo encuentro nunca tiene lugar, pero cuya espera se actualiza. Como el resto de intelectuales de la novela, este filósofo se caracteriza por su facilidad de palabra y su dificultad de escritura, su exagerada capacidad analítica, una "mirada en exceso", que procede no tanto de su exilio como de la *ostranenie* propugnada en otro momento de la obra. Lúcido pero inoperante, se entrega a una larga conversación nocturna, en la que no habla de lo que debe hablar, pero cuya elocución se resiste a la imposición de silencio, sirve para desperdigar las claves de la existencia y desaparición de Maggi y sirve para prodigar misteriosamente claves de lectura.

A partir de las pruebas de su conocimiento, Tardewsky lee la ficción de Kafka como una prefiguración de los horrores del nazismo: es el método alegórico: ¹¹ "Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir, con alguna frecuencia y que llaman un *descubrimiento*: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que al unirse producen algo nuevo"(257).

Hay en este encuentro Hitler-Kafka toda una exposición sobre el autoritarismo, sobre el Estado como instrumento de terror, de la tortura, de la arbitrariedad militar. Hitler es el personaje que provoca la reflexión sobre el Estado, sus disposiciones, su maquinaria y Kafka el que provoca la reflexión en torno a los individuos que sufren.

El punto culminante se alcanza cuando Tardewski cruza las reflexiones del escritor en el momento de su muerte con las del dictador al redactar su obra doctrinal. A la voz del dictado, cada vez más potente, se alterna el enmudecimiento, cada vez más patente, del que se despide de la vida.

El *hi, hi, hi* de sollozo, *hi* de Hitler, Hippias e historia retomado varias veces en el texto aparece la primera vez como queja de Tardewski cuando descubre la perversa intercalación. Es "el murmullo enfermizo de la historia"(266) que se escucha y que más adelante se desliza en clara equivalencia a "el murmullo incesante de las víctimas:"(263), a "la voz abominable de la historia"(264), al canto de Echevarne Angélica Inés, a las artimañas que presagiaba Ossorio en su delirio y que "anuncian otro tipo de verdad"(263).

Piglia cruza las palabras de Kafka para decir su propio horror. En otros contextos se descubre también esta desviación que remite al presente: el genocidio, la tortura, el dolor por la muerte de los hijos, el miedo, etc.: "Los hornos crematorios están en Belén, palestina. Al Norte, bien a Norte, en Belén, provincia de Catamarca"(99); "La pérdida de un hijo es el mayor dolor que un hombre puede recibir. Pero ¿es que su hijo ha muerto o se ha extraviado?"(78); "Pero viví la vida mi querido, lo que es yo, soy una especie de sonámbula. Esto es un opio fenomenal. Buenos Aires parece Catamarca. La grasa de las capitales ya no se banca más..."(115); "Desde que Kafka

escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión”(265).

Tanto el discurso literario como el histórico que se presentan en la novela como una invocación del pasado. Piglia los descuaja de sus contextos, los encaja en nuevas secuencias significativas. De ahí su consideración de la Historia como parodia (137), pues no está menos vacía de significaciones que cualquier otro texto, menos expuestas a reinterpretaciones. No es fija. Su largo fluir no se detiene porque puede transformarse, no hay esquemas prefijados ni repeticiones circulares. Si la historia es un inmenso texto y nosotros sus lectores, la historia la hacemos todos.

IV. Lo que la historia no cuenta

Respiración artificial relata también una historia secreta: la del presente, jamás se nombra pero coincide con las proyecciones de la novela de E. Ossorio, la del incierto destino de Maggi, la del inquietante poder de Arocena, etc. Estos puntos ciegos de la historia, estos blancos del papel, convierten a la ficción en un arte de la elipsis, que avanza sobre lo no dicho: “En literatura, lo más importante nunca debe ser nombrado”(179).¹²

La literatura es el espacio que permite contar lo que la historia calla, que permite las apropiaciones interesadas, la certeza de una descendencia y la continuidad de un proyecto. Si Sarmiento saltaba hacia atrás en el tiempo para en el último capítulo de *Facundo* describir la brillante utopía del porvenir de la nación, ahora la escritura misma es la utopía, en tanto se reconoce como escritura-deseo. Con esta conciencia, el espacio

que construye la escritura utópica (donde lo posible es real) es la de un presente vacío que prefigura un futuro más soportable. La forma de concebir el tiempo es política.

La utopía es dialógica y por eso Piglia integra en la novela la figura de su contrario, la voz del poder, el *otro protagonista*: Arocena.

Arocena y Renzi se configuran como antagónicos entre sí. La voz que transcribe sus enloquecidos esfuerzos de desciframiento (única omnisciencia en la novela, que concita poder y saber) no transmite un *decir* (como Renzi, que cede la palabra o la re-cita) sino un *hacer*. Pero esta actividad, compartida también por los otros personajes, no la basa en claves interpretativas socioculturales. Arocena somete los documentos del archivo a una deshumanizadora lectura, como si las claves pudieran extraerse de las combinaciones lingüísticas, del suma y resta de palabras. La ideología a la que nos remite su método de análisis internaliza el afán totalizador de la dictadura.

Arocena es el policía¹⁹ y es el censor. Lo más inquietante de su actuación no reside sólo en su aberrante descodificación. Este personaje fantasmal nos asalta con sus apariciones inesperadas en cualquier página.

Es la certeza de que intercepta cartas, de que cualquier escritura está a su alcance, de que los mensajes del porvenir pueden caer en sus manos. ¿hasta dónde llega su poder? Ya no sólo las medidas de represión que pueda adoptar a partir de sus descubrimientos, que tampoco sabemos en qué consistirán. Es la impresión de acoso que producen sus actuaciones; la conciencia y la amenaza de la lectura del *otro*, la paranoia de la persecución y la vigilancia textual. Por eso su voz compite con la del narrador y atraviesa todos los tiempos narrativos: la percibe ya E. Ossorio en

1880 y L. Ossorio nos advierte de su presencia en 1976. Es una constante de la historia, con la que hay que contar en la visión del porvenir, en la transitoriedad del presente. Por eso es también el censor, el vigilante inquisidor que vela por el orden, el agente privado del Estado que convierte cualquier acción en sospechosa.

Por último, *Respiración artificial* recurre a un decir que no pasa por lo legible: el de los personajes femeninos, entre otros motivos porque apenas se asoman. La única mujer que podría acceder a la escritura (y por lo tanto a ser leída), acaba desautorizada por Marconi.¹⁴

En el caso de Lisette Gazella, la prostituta amiga de E. Ossorio, sabe leer el porvenir en el vuelo de los pájaros marinos y cuando el proscrito refiere en su diario sus dotes adivinas y ella le pide que la incorpore al relato, aparece la carta de Echevarne Angélica Inés, la carta de una loca.

Su carta va dirigida al señor Intendente o Ministro que supuestamente ha sido su compañero de escuela en la niñez y en ella cuenta cómo a partir de un aparato transmisor que le han colocado en el corazón (un Dije) ha adquirido poderes visionarios. Las escenas que le llegan son un auténtico horror: una mezcla de campos de concentración judíos con imágenes de la dictadura militar argentina, un aleph espantoso y colmado de malos presagios. Su relato va derivando penosamente. Mantiene un tono críptico, empieza a repetir frases, se agolpan las imágenes inconexas. Para poder escapar del horror que arrastra y nadie cree debe cantar, cantar continuamente para no ver el daño, como cuando en la escuela el himno nacional, como hace la protagonista del cuento kafkiano de *Josefina la cantora*¹⁵ También Piglia utiliza este recurso del canto para describir la agonía de kafka, su *aria final*. Por eso Echevarne exige el nombramiento de Cantatriz oficial.

Este personaje modela el lugar de su enunciación a partir del delirio y del canto. Su demencia esconde otro saber, el del inconsciente. Es una loca, depositaria de un poder negado, para quien lo real no pasa por la ley del lenguaje. Pero ese real arrastra el lenguaje hacia ese punto. El discurso delirante siempre habla de algo relacionable con la verdad histórica del sujeto. Por algo las Madres de la Plaza de Mayo fueron conocidas como las "locas", excluidas del sistema, porque sus largas colas evidenciaban lo que éste ocultaba y porque el reclamo de sus desaparecidos hablaba desde todas las verdades, incluida la de la historia.

NOTAS

- ¹ Estas observaciones no pretenden agotar las variedades del encuentro entre historia y ficción que presentan estas obras no intentan convertirse en una estricta clasificación. Sin embargo, podemos trazar un arco entre, por ejemplo, la forma narrativa elegida por Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón o En esta dulce tierra*, de Andrés Rivera y la forma de *Conversación al Sur*, de Marta Traba o *Tinta roja*, de Jorge Manzur, en el que se advierte una gradación en el uso de referentes históricos o de estructuras narrativas de carácter intimista. Marta Morello Frosch ha estudiado el enunciado de biografías ficticias en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, *Tinta roja*, de Jorge Manzur, *Hay cenizas en el viento*, de Carlos Dámaso Martínez y *Nada que perder*, de Andrés Rivera, en las que domina la "función de la memoria en la construcción de una personalidad por el análisis retrospectivo", pero cuyas vidas "no están determinadas aunque sí signadas por el acontecer nacional" (véase Marta Morello Frosch, "biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente" en VVAA, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, págs. 60-70. Por otra parte, dos son las épocas que atraen especialmente la atención de estos autores: el rosismo y las guerras civiles del siglo pasado por un lado, y el peronismo, especialmente el primer régimen de 1945. Ambas, por sus características de violencia y profundos cambios sociales, sirven para optar por desplazamiento respecto a la dictadura.
- ² Michel de Certeau, "hacer la historia", en Le Goff, Jacques y Nora, Pierre (comp.), *Hacer la historia*, 3 vol, Barcelona, Ed. Laia, 1984 (1974), pág. 50.

- ³ Todas las citas corresponden a la edición de Pomaire, Buenos Aires, 1980. El número entre paréntesis indica página.
- ⁴ Sobre los procesos de narrativización de la historia, véase Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, F.C.E. 1992 (1973), especialmente la introducción. El autor denomina *poetización* de la historia a la imposición, por parte del historiador, de estrategias conceptuales, lingüísticas y estructurales (*sanciones implícitas y precríticas*) en sus reconstrucciones.
- ⁵ Véase Roland Barthes, "El primero de la historia" y "El efecto realidad". Publicados inicialmente en 1967 el primero, en *Information sur les sciences sociales* y el segundo en 1968 en *Communications*, se recogen en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2a ed., 1994 (1984), pág. 163-188. Esta advertencia, que también fue denunciada por el grupo francés de los *Annales*, Foucault y Ricoeur, desarrollada por numerosos autores posteriormente: Todorov, Genette, Vattimo, Jameson, Eco, el mismo Hayden White, etc.
- ⁶ José Sazbón señala como metáfora fundamental el archivo, "corpus indicial de la historia" (José Sazbón, "La reflexión literaria", en *Punto de vista*, n° 11, Marjun, 1981, pág. 38. También Edgardo H. Berg lo considera como metáfora inicial del relato de investigación que narra *Respiración artificial* (Edgardo H. Berg, "La búsqueda del archivo familiar" en *AAVV Itinerarios entre la ficción y la historia*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pág. 120.
- ⁷ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pág. 235, donde el autor comenta la revolución cuantitativa y cualitativa que sufre el concepto de documento a partir de Lefebvre.
- ⁸ Benjamin acusó al historicismo no sólo de empatizarse con los vencedores sino también de demorarse en el pasado, de agotar sus fuerzas en el burdel de la meretriz "Erase una vez". El resultado fue una acumulación de este pasado, con un procedimiento de suma y sigue para llenar el tiempo homogéneo y vacío, un patrimonio de peso aplastante, como una especie de crematística espiritual. Benjamin critica la imagen del tiempo histórico como un proceso homogéneo; esa sobre la que se fundamenta la fe en el progreso propia de la cultura dominante, así como la esperanza en que "necesariamente" llegará la revolución y opone a su tesis una preocupación "constructiva". En contraposición, exige al historiador materialista "un salto de tigre" no al futuro sino al pasado, que altere el *continuum* de la historia (Véase Walter Benjamin, "Tesis de filosofía sobre la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus, 1987 (1972):
- ⁹ Véase W. Benjamin, ob. ant. cit., pág. 181-182.
- ¹⁰ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992 (1987)
- ¹¹ Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Francfort, T. Tiedemann, 1963, pág. 204. Tomado de Peter Bürguer, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. Península, 1987, pág. 131: "Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido

para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico”.

Sonia Mattalía contrapone la figura de Tardewsky (filósofo alegórico) con la del historiador dialéctico (Maggi), ya que éste último es “capaz de remontar el caos y, a través del montaje, construir con los derechos una nueva verdad”. (Sonia Mattalía, “La historicidad del significante”, *XXVème Colloque International del centre de recherches latino-americaïnes de l’Université de Poitiers.*, en prensa).

- ¹² En numerosas declaraciones, Piglia presenta su concepción de la literatura como “el arte de lo implícito”. Véase Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, págs. 105, 24, 86.
- ¹³ Arocena también remite a la figura del crítico literario estructuralista. Si la crítica literaria, según Piglia, es una tarea detectivesca, Arocena es el policía en el sentido que lo es el crítico. Porque ¿cuáles son sus métodos? Extraer una clave a partir de la repetición de ciertos elementos, captar el verdadero mecanismo significativo a partir de un funcionamiento oculto. Policía-crítico literario haciendo honor a la frase de Jakobson: “Hasta ahora, los historiadores de la literatura se parecían a esos policías que, proponiéndose arrestar a alguien, agarraban al zar a todos los que estuvieran en la casa e incluso a la gente que pasara por la calle. Así los historiadores de la literatura se sirvieron de todo... En lugar de una ciencia de la literatura se creó un conglomerado de investigaciones artesanales” (R. Jakobson, “La nouvelle poésie russe” en *Poétique*, n° 7. La traducción es nuestra).
- ¹⁴ Esta “mujer fea” no accede a lo simbólico debido a esta desautorización. Para una reflexión más completa sobre este personaje véase “Francine Masiello” *Cuerpo/ presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar*, en *Nuevo Texto Crítico*, n° 4, Año II, 2° semestre de 1989.
- ¹⁵ Franz Kafka, “Josefina, la cantante o el pueblo de los ratones” en *Relatos completos*, Vol. I, Buenos Aires, Losada, 1979, 220-245. En este cuento aparece la misteriosa figura de Josefina, que con sus chillidos a modo de canto preside una comunidad gris y atemorizada: “Josefina allá arriba parece agitarse en vano, es indudable que algo de su chillido nos alcanza. Este chillido que se eleva sobre el obligado silencio terrenal, es casi un mensaje del pueblo al individuo. El tenue chilar de Josefina, en medio de las graves decisiones, es casi como la miserable existencia de nuestro pueblo en medio el tumulto enemigo. Josefina se afirma y se abre camino hasta nosotros. Reconforta pensar que se afirma esa ninguna voz, esa ninguna destreza.

A su vez, el personaje de Echevarne Angélica Inés es el mismo del cuento de “La loca y el relato del crimen” en *Misterio*, 5, de abril de 1975, págs. 79-92, o en *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, págs. 123-132. El protagonista de este relato, Emilio Renzi, halla las claves del crimen en el decir de la gitana psicótica.