

LA FIGURA DEL ARCHIVO EN LA NARRATIVA DE RICARDO PIGLIA

Mauricio Souza

La obra del novelista argentino Ricardo Piglia asume como suyo un socorrido tópico de la reflexión en torno a la "condición postmoderna": la imposibilidad de la experiencia. En *Respiración artificial*, por ejemplo, leemos que para Renzi, uno de los personajes, "ya no existirían ni las experiencias ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias" (110). Piglia va un poco más allá: sus mejores textos, dice en *Prisión Perpetua*, son aquellos que luchan contra el hecho de que "nunca pasa nada en realidad" (15). Aparece así una imagen que alude al principio organizador de su obra: el relato opera como un diario personal de la historia, como un moroso y fragmentario *archivo* en el que el sentido sólo surge en tanto permanente lectura crítica de la palabra de los otros (la tradición literaria, la historia oficial, etc.). Las ramificaciones de esta idea son múltiples, según trataremos de probar:

(a) La experiencia (personal, histórica) se vive a partir de la dispersión y del fragmento. Si la búsqueda del sentido no es sino una práctica de lectura, tal práctica aparece ya mediada por la heterogeneidad de los textos posibles. Como quería Foucault, leer la experiencia consistiría en hacerlo siguiendo sus rastros no desde un principio incorporativo sino fragmentario: los «documentos» no corroboran una narrativa ya instituida sino que la generan críticamente.

(b) La escritura desencadena varias preguntas sobre la situación de poder que implica toda lectura. ¿Quién lee los archivos de la historia? ¿Para qué? ¿Cómo? Estas preguntas, que son borradas de la superficie del texto realista, son centrales en la obra de Piglia: la suya también es una reflexión sobre las determinaciones de la representación, sus trucos, sus silencios.

(c) Por último, la escritura pensada en tanto archivo nos devuelve al sentido: ¿hay un sentido? Piglia, en general, se inclina por un procedimiento clásico de la modernidad al sugerir que el sentido es el resultado de una crítica del sentido. En su obra, esa crítica aspira a una sistematicidad que se organiza alrededor no de la epifanía de la *verdad* sino de una forma de leer.

Las otras genealogías

Quizá, el gesto ideológico por excelencia sea la representación de la ideología como “natural.” El realismo literario frecuenta este truco: incluso las fisuras de la realidad, sus incongruencias y paradojas, sirven para connotar la naturalidad de la representación. Piglia prefiere adscribirse, en cambio, a otra lógica, cercana a la de Macedonio Fernández: la figuración de sistemas alternativos y realidades paralelas desde una praxis de la lectura como asociación (“Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” [*Respiración* 2011]). Esta lectura funciona en principio mediante la denuncia de los sistemas naturales de parentesco, aquellos que establecen la filiación cultural e histórica que nos constituye en sujetos. Genera luego, en respuesta, sistemas alternativos, imposibles, amparados ya no en una evidencia real sino crítica: genealogías familiares, literarias e históricas que sólo la lectura hace visibles.

La reconfiguración de la tradición literaria argentina es quizá la tarea genealógica central en la ficción de Piglia. Es claro que es imposible escribir, de acuerdo a Piglia, sin trazar una lectura teórica de esa tradición: el discurso crítico no sólo transfigura filiaciones sino que prefigura la “literatura del futuro.” Esta noción supone cierta atemporalidad típica de los modelos epistemológicos del estructuralismo que ven la historia de la literatura como una sucesión de sistemas. Borges, por ejemplo, clausura el sistema ya inscrito en el *Facundo* de Sarmiento; y la literatura del porvenir es la que anuncian los textos de Arlt y Macedonio Fernández. Pero si la crítica de las filiaciones tradicionales abre el espacio utópico de una nueva escritura, a la vez, esta reconfiguración del linaje de los textos implica la conciencia de la dualidad, del carácter relativo de sus elementos: “la lógica del doble” se revela a cada paso. La traducción, la erudición fraudulenta, el apócrifo y el plagio pertenecen a esta tradición que se delata

en sus dobles, en su relación conflictiva con un *exterior* (la literatura europea) que se copia, se transforma, se esconde.

También, va y viene en la obra de Piglia la definición del texto en tanto sistema. A partir de ideas que transcribe de los formalistas rusos (sobre todo Tynianov), Piglia explora una concepción ya enunciada por Borges en "El arte narrativo y la magia:" el relato como un sistema de elementos discretos, de cuya perfecta economía surge la ilusión de fatalidad, de necesidad narrativa (232). En otras palabras, el texto como expresión de la finitud del lenguaje, no de la multiplicidad, en definitiva opaca, de la experiencia. Piglia convierte este credo estético en uno de sus temas preferidos, demorándose siempre en ilustrar o discutir la naturaleza convencional de toda literatura. Los títulos de sus novelas son paradigmáticos en ello: nombran la finitud del artefacto literario. La *respiración* de uno de sus títulos es artificial, imitación que busca crear la ilusión de vida natural; o la *ciudad ausente* de otro de sus títulos delata su naturaleza diferencial: el doble ausente de la presencia; o el título *Prisión perpetua* que connota la misma finitud, la misma clausura. Es más, este último relato se ocupa explícitamente de poner en escena el espectáculo genealógico de las metáforas que regresan y se repiten. Dividido en dos partes, la primera presenta a Steve Ratliff, especie de padre simbólico del que se copian historias. La segunda parte *traduce* esas copias al color local argentino. Queda así marcada la relación problemática de Piglia con la idea de los "arquetipos narrativos universales:" éstos son un procedimiento y a la vez una coartada del plagio; nos conducen a un architexto universal y anónimo, pero, a la vez, son síntoma de la dependencia cultural, del saqueo *civilizador*. El universalismo, en esta oscilación conflictiva, no es más que otro nombre para la alienación de un sistema literario construido desde el complejo de inferioridad respecto a las culturas *civilizadas*. Por eso Arlt es fundamental: es el primero que ve en el uso directo de la barbarie una posibilidad de escritura; en palabras de Piglia, es el que encuentra un estilo en las malas traducciones gallegas de Dostoievski.

Los pliegues del archivo

La textura de la obra de Piglia se ofrece como un generoso repertorio de fragmentos, remisiones, géneros. Se ha querido leer en este trabajo de las superficies del texto una estética similar a la de los momentos

postmodernistas de cierta crítica europea: el último Barthes, por ejemplo. La fragmentación sería así parte de una estética que no se desentiende de la representación de las contingencias del yo: las fisuras son síntomas del instante, de la disolución de esas *grandes narrativas* que borran los rastros del cuerpo. Pero aquí el fragmento es otro: ni crónica del instante ni índice de la disolución de las *grandes narrativas*, el repertorio fragmentario y heterogéneo de Piglia es quizá uno de sus pocos e irónicos gestos realistas.

El fragmento se somete aquí a una doble sistematicidad: el meticuloso ordenamiento de sus pliegues/remisiones y la deliberada visibilidad de los modelos genéricos que asume. Estos rasgos crean un efecto distinto. Son, para decirlo brevemente, elementos que edifican una cierta ilusión de realidad, paródicamente. Por un lado, los modelos que Piglia sigue son muchos: el género epistolar, el monólogo, la polémica de café, el diario, la ciencia ficción, el relato policial, el análisis filológico, el retrato autobiográfico. Por el otro, también es minuciosa la planificación del juego de remisiones entre esos discursos, su puntillosa organización. Se crea, de esta manera, la ilusión de fidelidad a un *original* a través de la construcción de una especie de monstruosa y literal reproducción de éste.

Es curioso que se haya pensando esta estética del fragmento como un síntoma de la imposibilidad de practicar, en sociedades signadas por la represión, narrativas sin fisuras. Este argumento se sostiene en un principio sociológico de dudosa precisión: el carácter casi documental con que se presentan los materiales narrativos en los textos de Piglia connotaría un sistema de mediaciones, de contactos indirectos y privados; la falta de comunicación directa, pública, revela—dicen los creadores de esta lectura—un espacio social en el que las formas de comunicación civiles han sido eliminadas verticalmente. Pero esta interpretación no explica ni la sistematicidad ni la variedad discursiva del archivo pigliano: su sistema de mediaciones busca un irónico efecto de realidad, que se basa en el remedo de la discontinuidad de la experiencia a través de la heterogeneidad discursiva. La ironía radica, por otra parte, en que la discontinuidad es sólo un escenario, una coartada para la representación de una forma de lectura. De ahí que las deudas de Piglia con la novela policial sean profundas: las texturas del archivo no son sino una imitación de la desordenada escena del crimen. El autor implícito sigue la doble lógica del criminal clásico, creando superficies para extraviar al lector, para

provocar la ilusión de lo discontinuo; a la vez, va dejando pistas al lector, huellas que van armando, en la forma del suspenso y la seducción, el cierre del sistema.

Si en el relato policial clásico son las pistas las que se determinan mutuamente (cada una condiciona nuestra lectura de las otras), en los textos de Piglia son los fragmentos. Este recurso pararexual nos guía hacia otra parte: quizá porque todo barroco está al borde de la parodia de sí mismo (Borges 290), las mediaciones en el archivo pigliano amenazan siempre por anularse o, al menos, perder su pertinencia. La búsqueda de la *verdad* es, a la vez, su relativización, la denuncia de su rostro transitorio y consensual: lo que importa, en definitiva, es el proceso de su hallazgo, desde una distancia (*extrañamiento*) alentada por los pliegues del texto. Por eso en relatos como *Prisión perpetua*, "Homenaje a Roberto Altr" y *Respiración artificial* las superposiciones son tantas que es a ratos casi imposible definir quién dijo qué y desde qué poder.

El archivo como una forma de lectura

La figura del archivo es una *meráfora* de la lectura. Es posible distinguir en ella, con fines expositivos, dos niveles: la tarea de reconstrucción de un sistema de filiaciones, en base a las pistas que el texto revela gradualmente; y la tematización misma de la lectura, que es el hilo conductor de los fragmentos que arman el archivo: todos los personajes de Piglia no son sino sólo lectores. La historia que estos personajes y narradores balbucean es casi siempre la historia de una práctica—la reconstrucción de sistemas de relaciones—que halla su efectividad no en los resultados, sino en la exposición de un tipo de lectura de la realidad/archivo. Detrás de las diversas *verdades* descubiertas, lo que interesa es la exhibición de los procesos discursivos que nos conducen a ellas. Es por eso que el laberinto de mediaciones en el que los personajes de Piglia se demoran no es el espacio de la clausura social sino de la figuración urópica de un nuevo territorio.

La *forma de leer* que propone el archivo pigliano se ejerce bajo el signo de la marginalidad: la del detalle y la del lector. Esta doble marginalidad es el reverso de la dinámica de los sistemas *naturales* de filiación histórica y literaria, que se estructuran precisamente a partir de la *centralidad* de sus datos. Piglia, en cambio, insiste en nombrar dos condiciones de

lectura: primero, la marginalidad de sus *personajes-lectores*, que siempre leen desde afuera, es decir, desde el fracaso. Para ellos, leer en el exilio implica pensar la experiencia en tanto caos: un personaje habla de ‘esa especie de voz [...] el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal traslúcido’ (*Respiración* 55). Segundo, la marginalidad de los detalles que desencadenan la nueva lectura: datos insignificantes, coincidencias misteriosas, encontros olvidados, textos anómalos. “Lo fundamental fue otra cosa; lo que resultó un descubrimiento y un hecho decisivo para mí fue la lectura de una anotación marginal, una breve nota a pie de página...”, dice otro personaje (*Respiración* 198).

La marginalidad habla también del carácter utópico de las prácticas de reinterpretación. Como quería Macedonio Fernández, de acuerdo a Piglia, los sistemas de poder deben ser combatidos por comunidades alternativas, subterráneas, creadas desde los bordes. El exilio es entonces una forma de la utopía, de la misma manera que lo es la escritura-lectura: el exiliado y el lector no se ubican en ningún tiempo, están atrapados en la tierra de nadie, entre las nostalgias del origen y los deseos del porvenir. La ficción opera en el mismo territorio, pues, es a la vez, un universo enviado al futuro y una reflexión sobre el origen. El ex-senador Ossorio de *Respiración artificial* formula esta pregunta: “¿De qué sirve, joven, contar si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin?” (68).

El relato-archivo, construido por la lectura marginal, no es sino una manera de la utopía, un bestiario de voces y texturas documentales que es “enviado al futuro” (Colás 143). Es también un espacio simbólico que permite reformular las relaciones entre la experiencia y el sentido. Si recordamos el verso de T. S. Eliot que sirve de epígrafe a *Respiración artificial* — “We had the experience but missed the meaning” —, quizá la respuesta esté en los otros versos, que Piglia no transcribe: “An approach to the meaning restores the experience/ In a different form, beyond any meaning” (33). Es decir, la resaturación de la experiencia es mediada por el lenguaje y los mundos alternativos que éste crea. A la vez, esa experiencia ya resaturada es diferente porque está en *otro lado*, como la utopía: “La novela no expresa ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. La literatura es siempre inactual. Dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia” (“Ficción” 515). El lenguaje, en este

proyecto, no sanciona los mecanismos físicos del poder sino que *es* el poder. Piglia identifica en la *barbarie* una manifestación de tal utopía:

La particularidad más notable del jefe ranquel es un falta casi completa de autoridad; nunca está seguro de que sus órdenes serán ejecutadas. Esa fragilidad de un orden siempre cuestionado define el ejercicio de la política. [...] Un poder incierto, basado en el convencimiento, en la verdad del otro, en las creencias. En el poder de la palabra. En esas sociedades el Estado es el lenguaje. ("Ficción" 514)

Quizá el gran tema de la obra de Piglia sea esta imposible reconstrucción de relaciones de poder a través de un lenguaje que no se ampara en la violencia del Estado sino en la negociación del sentido. Propone así una práctica de lectura-escritura siempre consensual: la ficción es política, una forma de la utopía creada no a pesar sino precisamente porque la realidad es opaca y se resiste.

Saint Louis University

NOTAS

¹ Existen otras interpretaciones de estos títulos. Barlderston cree, por ejemplo, que *Respiración artificial* es un acróstico aproximado de "República Argentina" (212).

² Gnurzmann ve en esta noción ecos de "la idea borgiana de un supertexto en el que participan todos los textos" (446). Además, es claro que en Piglia la palabra "cita" opera en su doble acepción: es también un encuentro con el futuro (Colás 142).

³ La dinámica de las "tradiciones literarias" en Piglia supone una exclusión falaz: la ilusión de un sistema literario argentino "autosuficiente".

⁴ Las lecturas que ven en *Respiración artificial* los síntomas del Proceso militar argentino (Colás, Cittadini y Morello Frosch) olvidan el carácter un tanto general de la reflexión de Piglia: la discusión sobre el sentido de

la experiencia conduce a una crítica de todo sistema de poder en el que el sentido no se negocia.

⁵ Para Gallo, “la falta de articulación entre los textos será subrayada hasta el punto que ese hiato, casi abismal, parece lo más importante en esa trascendencia textual” (831). Hay que insistir, sin embargo, en que esa trascendencia—que es la lectura—es un efecto un tanto paródico: las pistas en los textos de Piglia se remiten una a otra hasta el infinito, poniendo en duda precisamente la discontinuidad que nos obliga a interpretarlas en primera instancia.

⁶ McCracken ha señalado el distanciamiento que resulta de la proliferación paratextual en “Homenaje a Roberto Arlt”, distanciamiento que es base de una lectura detectivesca (1072-3).

OBRAS CITADAS

- Barlderston, Daniel. “Latent Meanings in Ricardo Piglia’s *Respiración Artificial* and Luis Gusman’s *En el corazón de junio*.” RCEH 17.2 (1988): 207-19.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cirradini, Fernando. “Historia y ficción en *Respiración artificial*.” *La novela argentina de los años 80*. Ed. Roland Spiller. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991. [37]-45.
- Colás, Santiago. “Resuscitating History in *Respiración artificial*.” *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994. 121-48.
- Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays*. New York: Harcourt, 1971.
- Gallo, Marra. “In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.” NRFH 35.2 (1987): 819-34.
- Gnutzmann, Rita. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia.” RI 58.159 (1992): 437-48.
- MacCracken, Ellen. “Metaplagiarism and the Critic’s Role as Detective: Ricardo Piglia’s Reinvention of Roberto Arlt.” PMLA 106.5 (1991): 1071-82.
- Morello Frosch, Marra. “Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.” *Discurso Literario* 1.2 (1994): 243:55.

- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- . "Ficción y política en la literatura argentina." *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 514-16.
- . *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- . *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.