

El género epistolar en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: teoría, utopía y complot

*The Epistolary Genre in Artificial Respiration
by Ricardo Piglia: Theory, Utopia and Plot*

Mario Gutiérrez Blanca

Universidad Autónoma de Madrid, mariogutierrezmgb@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-2754-0491

Date of reception:

06/03/2020

Date of acceptance:

15/05/2020

Citation: Gutiérrez Blanca, Mario, "El género epistolar en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: teoría, utopía y complot", *Revista Letral*, n.º 24, 2020, pp. 55-75. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi24.13866>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

Licence: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported license.



RESUMEN

Respiración artificial (1980), del escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017), constituye una narración híbrida donde el ensayo se imbrica en el diálogo y la correspondencia, modos que se combinan a su vez con la biografía, la autobiografía y el diario. De entre estos procedimientos, este artículo se propone explorar el desarrollo y los alcances del género epistolar, los mecanismos que determinan la disposición de las cartas a lo largo de la novela y las significaciones que adquieren en ella los rasgos que definen al género. Con este objetivo, se parte de un análisis del corpus epistolar que se aborda después desde tres instancias: la de la teoría de la narración, mediante el análisis del metadiscurso desplegado en la novela; la de la utopía, a través del proyecto novelístico de Enrique Ossorio; y la del complot, examinando las tensiones que se establecen entre los discursos sociales que circulan en las cartas interceptadas por Arocena y la lectura paranoica del Estado dictatorial.

Palabras clave: Ricardo Piglia; narrativa argentina del siglo XX; género epistolar; transformación funcional.

ABSTRACT

Respiración artificial (1980), by the Argentine writer Ricardo Piglia (1940-2017), constitutes a hybrid narration where the essay is imbedded in dialogue and correspondence, forms which are also combined with biography, autobiography and journal. From among these procedures, this article aims to explore the development and significance of the epistolary genre, the mechanisms that determine the layout of the letters throughout the novel, and the meanings acquired by the defining characteristics of the genre. To this end, we begin with an analysis of the epistolary corpus in three instances: the theory of narration, with the analysis of the meta-discourse displayed in the novel; that of the utopia, through Enrique Ossorio's novelistic project; and that of the plot, examining the tensions established between the social discourses circulating in the letters intercepted by Arocena and the paranoid reading of the dictatorial State.

Keywords: Ricardo Piglia; Argentinian narrative 20th century; epistolary genre; functional transformation.

Introducción

En julio de 1978, en el número tres de la publicación *Punto de Vista*, el subcapítulo que abre *Respiración artificial* había aparecido como texto inédito bajo el título de *La prolijidad de lo real* (26-28). A los efectos de este trabajo, cabe destacar la modificación de las fechas en el paso del pre-texto al texto definitivo porque desplaza el comienzo de la acción de abril de 1968 a abril de 1976, un mes después del golpe de Estado con que tomó el poder la Junta militar en el denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Así, enmarcada en este contexto dictatorial, la novela arranca con una pregunta: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta” (Piglia, *Respiración* 13).

Las primeras líneas de *Respiración artificial* concentran varios datos que resultarán posteriormente de gran relevancia. Además de anclar temporalmente la novela al principio de la dictadura, se anuncia la razón que motiva el inicio de la relación epistolar y se sitúa tres años más tarde, en 1979, el tiempo de la enunciación del relato. Fijar el momento en que Emilio Renzi comienza a escribir es fundamental para comprender la configuración de la primera parte de la novela, ya que algunos de los materiales que maneja provienen de los papeles de Enrique Ossorio, aquellos que Marcelo Maggi le dejó como legado en Concordia dos años antes. Como se lee al final del primer subcapítulo:

Casi un año después yo iba hacia él, muerto de sueño en el vagón destartado de un tren que seguía viaje al Paraguay. [...] Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo (19).

Descripción y análisis del corpus epistolar

El viaje físico de Renzi para encontrarse con Maggi es la materialización del desplazamiento simbólico que se produce a lo largo de su intercambio epistolar: el viaje del esteta hacia la historia y la política. La correspondencia entre tío y sobrino supone una formación histórica y política del joven escritor que culmina con la entrega de los documentos de Enrique Ossorio. A través de las cartas que se envían durante casi un año, Maggi le transmite a Renzi la información necesaria para ordenar esos papeles y trabajar sobre ellos de modo que produzcan el efecto buscado. La evolución que experimenta Renzi a partir de este diálogo remite a la tradición hispanoamericana de novelas de artista, un subgénero de las novelas de formación o aprendizaje (Donaire del Yerro 55). Así lo expresa el propio Ricardo Piglia:

En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así (*Crítica y ficción* 93).

Este movimiento de lo familiar a lo histórico se advierte en el recorrido que hace Maggi en su primera carta y está cifrado asimismo en la fotografía que adjunta. Si el vínculo familiar tío-sobrino se hace visible en el anverso, donde Maggi sostiene entre sus brazos a un Emilio recién nacido, el fragmento del poema de T.S. Eliot que contiene el reverso puede leerse como la respuesta encriptada a la pregunta que se plantea al final de la carta, “¿cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, *Respiración* 19), sobre la cual se articula el vínculo tutor-pupilo que se irá consolidando durante el resto de la correspondencia.

La mención a Iuri Tiniánov que hace Renzi al comienzo de la primera carta que le envía a Maggi condensa al menos dos sentidos. Por un lado, la tesis según la cual la literatura evoluciona de tío a sobrino da cuenta de la línea zigzagueante que siguen los papeles de Enrique Ossorio hasta llegar a manos de Renzi (Fornet 79). Por otra parte, atendiendo a los comentarios del autor sobre la teoría del crítico ruso, la cita de Renzi puede comprenderse desde la perspectiva de la función literaria, cuyos cambios, para Piglia, solo pueden analizarse “teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social” (*Crítica y ficción* 65). La correspondencia entre Maggi y Renzi constituye, por tanto, una dialéctica entre ambas series cuyo resultado es la instrumentalización literaria de métodos y materiales propios de la historiografía. De esta manera, como señala Edgardo Berg, “[l]a metáfora indicial de esta historia o relato de investigación es el archivo familiar” (“La búsqueda” 47).

Si en el primer y segundo subcapítulos no hay apenas intervenciones del narrador en el cuerpo del texto epistolar, en el tercero Renzi resume, parafrasea y cita las cartas que su tío le escribió durante meses; acelera así el ritmo narrativo al tiempo que introduce comentarios sobre la escritura de Maggi, siempre elusiva y morosa al hablar de sí mismo, preguntándose si había algo en esas cartas que anticipase lo que iba a ocurrir. Estas reflexiones, que ponen en relación las cartas con el futuro viaje de Renzi para encontrarse con Maggi, sostienen narrativamente la atención del lector y justifican la presencia de esos materiales en el relato, ya que en ellos han de buscarse los rastros del secreto elidido. Al mismo tiempo, a través de esta parte de la correspondencia, se conocen progresivamente las características del trabajo que realiza Maggi sobre la figura de Enrique Ossorio —personaje basado en las figuras históricas de Enrique Lafuente y Juan Bautista Alberdi (Bratosevich 161-165)—. Los problemas que

enfrenta Maggi al encarar este proyecto son descritos por él como la clásica desventura del historiador:

Sufro esa clásica desventura: 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, *Respiración* 27).

Al no ser su propósito escribir una biografía tradicional sino “reproducir la *evolución* que define la existencia de Ossorio” y “mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*” (Piglia, *Respiración* 31), el orden cronológico y la disposición de los textos son la preocupación central de Maggi: “Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición” (31). Sabe que de ello depende descubrir el sentido que encierra la vida de Ossorio; por eso propone narrarla retrospectivamente, partiendo de la carta que le escribe a Alberdi antes de suicidarse hasta regresar a los años fundacionales del Salón Literario. En esa misiva, que actúa como hipertexto en la nota de suicidio que cerrará la novela, como uno de sus últimos deseos, Ossorio pide que se respeten sus escritos “debidamente ordenados” (32). Según José Sazbón:

La tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido? Este núcleo prolifera: en su carácter de muestras documentarias, todas las inscripciones que da a leer la novela: cartas, diarios, memorias, citas, fragmentos, anotaciones, comparten la opacidad de un hermetismo anterior al tiempo del relato: designan la pérdida de la que él es el rescate: han sufrido una malversación de su sentido, una disolución que la interpretación debe contener (121).

El cuarto subcapítulo está formado por la última carta que Maggi le escribe a Renzi y por una larga respuesta de este. El profesor alude a “complicaciones diversas, difíciles de explicar por carta” (Piglia, *Respiración* 32), que le obligan a interrumpir la comunicación epistolar por un tiempo. Su texto muestra además una escritura urgente, marcada por metáforas que aluden a la historia y a una “resistencia de lo real” que debe afrontarse (33). La respuesta de Renzi, por su parte, incluye digresiones sobre el género epistolar, sobre la noción de experiencia y sobre los modos de narrar una vida: “¿Qué mejor modelo de autobiografía se puede concebir que el conjunto de cartas que uno ha escrito y enviado a destinatarios diversos, mujeres, parientes, viejos amigos, en situaciones y estados de ánimo distintos?” (34-35). Sin embargo, la inevitable secuencialidad que imponen los textos hace

que Renzi vuelva sobre una cuestión recurrente en la novela: cómo ordenar el relato, que se expresa aquí en las tensiones entre la secuencia de la narración y la de la experiencia:

No creo, por ejemplo, que se pudieran encontrar en esas cartas experiencias que valgan la pena. Sin duda uno podría encontrar o recordar allí acontecimientos, hechos mínimos, incluso pasiones de su vida que ha olvidado, detalles; el relato, quizá, de esos acontecimientos escritos mientras se los vivía, pero nada más. [...] Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida? (35)

En esta misma línea, conviene señalar la ruptura de la linealidad temporal de la narración que se da en el segundo capítulo, posterior, en el tiempo interno del relato, al tercero. El desajuste que supone el encuentro entre Renzi y Luciano Ossorio solo será advertido cuando entre las cartas que coteja Arocena se lea aquella donde Maggi le anuncia al Senador la visita de su sobrino (72), la escrita por Juan Cruz Baigorria (85) y la posdata de la carta que Renzi le envía a su tío (90). Si en el segundo capítulo ya se había leído la respuesta a la carta de Cruz Baigorria, que el Senador le dicta a Renzi al final de su visita (63), es debido a un cambio que se produjo durante el proceso genético de la novela, poco antes de su publicación. Como puede comprobarse en las primeras entradas del diario de 1980, el capítulo dedicado al examen de las cartas por parte de Arocena antecede originalmente al protagonizado por el Senador (Piglia, *Un día en la vida* 107-110). El resultado de tal cambio de lugar entre ambos episodios es la ruptura de la linealidad temporal en el texto definitivo, cuya consecuencia principal será la acentuación de la atmósfera de incertidumbre que dominará el tercer capítulo.

Configurado a partir de la yuxtaposición de los fragmentos del Diario de Enrique Ossorio y la narración del examen de las ocho cartas interceptadas por parte de Arocena, el tercer capítulo es el más complejo de la novela. Dadas las marcas temporales que fijan el desplazamiento de Renzi a Concordia casi un año después del inicio de la correspondencia (Piglia, *Respiración* 19), este viaje debe ubicarse en la primavera de 1977 y no en el tiempo de la enunciación, 1979, fecha en que lo sitúa Morello-Frosch (157). Prueba de lo anterior es que una de las cartas que maneja Arocena es aquella en que Renzi fija el día y la hora de su llegada a Concordia (Piglia, *Respiración* 90). Destacar esta cuestión temporal permitirá elaborar una hipótesis de lectura basada en una premisa expuesta anteriormente: cuando Renzi comienza a narrar la historia en 1979 tiene en su poder desde hace dos años el archivo de Enrique Ossorio que su tío le dejó como legado, de modo que tiene a su disposición los fragmentos del Diario del político para incluirlos en su relato; este consta asimismo de cartas ficticias escritas por Renzi, un procedimiento que remite a

algunos de los presupuestos de la “literatura falta” descritos por él mismo en la segunda parte:

Brecht conoció bien la teoría de los formalistas y toda la experiencia de la vanguardia rusa de los años 20, le digo, a través de Sergio Tretiakov, un tipo realmente notable; fue él quien inventó la teoría de la literatura fakta, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje (156).

Como ha señalado Nicolás Bratosevich, Piglia trabaja con documentos reales al transcribir con mínimas variantes las cartas históricas que Enrique Lafuente le enviaba a Félix Frías, otro miembro de la generación romántica del 37 (163-164); una relación epistolar que en la novela se atribuye a Ossorio y Alberdi (Piglia, *Respiración* 31-32, 75, 76, 79).

Por otra parte, una línea ampliada de la expuesta por Renzi es la que traza Piglia para describir su formación intelectual durante los años previos a la escritura de *Respiración artificial*, donde, entre otros, figura el director de cine soviético Sergei Eisenstein (*Crítica y ficción* 217), de cuya teoría del montaje cinematográfico pueden hallarse resonancias en la configuración formal de este capítulo. Para Eisenstein, la característica fundamental del montaje es el conflicto: la colisión de dos fragmentos adyacentes que generan sentido al secuenciarse en una cadena de encuentros y desencuentros (Morales Morante 4). Esa productividad semántica que el cineasta soviético atribuía a la sintaxis cinematográfica puede percibirse en las relaciones que establecen entre sí los diversos materiales dentro de la novela. En muchas ocasiones, en el tercer capítulo no existe separación alguna entre las cartas y el Diario, o entre el Diario y la narración del escrutinio de Arocena, lo que genera una vacilación en la lectura acentuada por los envíos que se producen entre los textos, que se hacen más evidentes a medida que Ossorio avanza en el proyecto de su novela utópica:

Trabaja el protagonista con esos documentos como si fuera el historiador del porvenir. ¿Por qué las recibe? ¿De qué modo? Ninguna explicación: el relato no aclara las razones por lo que esto, de golpe, comienza a producirse. Todo estará dado de entrada; literatura fantástica (¿quién de ustedes ha leído los relatos de Edgar Poe en el *Herald* de Baltimore?) Algunas, aisladas, casi triviales, cartas que se cruzan entre sí argentinos futuros. Cartas que parecen haberse extraviado en el tiempo. De a poco el protagonista empieza a comprender. Trata de descifrar, a partir de esas señales casi invisibles, lo que está por suceder (Piglia, *Respiración* 93).

Los fragmentos del proyecto novelístico de Ossorio exhiben tantas coincidencias con el proceso de lectura de Arocena que se ha llegado a plantear la posibilidad de que este sea un personaje de la novela utópica:

Arocena cree hallar siempre, en lo escrito, las claves de la lectura; él mismo pudiera ser, en cierto modo, el personaje creado por Enrique Ossorio, el hombre que recibe cartas cruzadas entre argentinos del futuro y que trata de descifrarlas. Tiene el privilegio, además, de leer como actuales las cartas escritas por el propio Ossorio (Fornet 84).

Del mismo modo, Edgardo Berg considera que Arocena intercepta el material utópico de Ossorio y lee sus escritos como si constituyeran la amenaza de un futuro complot (“La novela que vendrá” 34). Pero si bien son significativas las similitudes entre el Arocena y el personaje que imagina Ossorio, también lo son las diferencias. Las más evidentes se hallan condensadas en el siguiente fragmento del Diario:

El tiempo “real” de la novela irá desde marzo de 1837 a junio de 1838 (Bloqueo francés, Terror). Durante ese lapso, por medio de un procedimiento que debo resolver, el protagonista encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en la Argentina en 1979. Reconstruye (imagina), al leer, cómo será esa época futura (Piglia, *Respiración* 84).

Atendiendo, por tanto, al proyecto de Ossorio, el protagonista de su novela utópica se desenvuelve entre 1837 y 1838, fechas incompatibles con la actividad de Arocena, que examina las cartas bajo la luz de los fluorescentes (76) y emplea la máquina fotocopidora (83), en ambos casos tecnología desarrollada en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, pese a que el Senador sostiene que Arocena, como él, “trata de descifrar el mensaje secreto de la historia” (46), su labor no se parece a la del historiador del porvenir que proyecta Ossorio salvo en su carácter interpretativo. No es la reconstrucción de una época sino el descubrimiento de un complot lo que mueve al técnico a la pesquisa en busca de la clave secreta para descifrar el mensaje que encierran unas cartas que, según la hipótesis de lectura basada en el viaje de Renzi, no deben ubicarse en 1979 sino dos años antes, en 1977.

Aunque con esto se pretenda impugnar la interpretación que asimila totalmente a Arocena con el protagonista de la novela utópica de Ossorio, que constituiría una apertura completa de *Respiración artificial* hacia el género de la ciencia ficción, todo lo anterior no impide admitir que, como han señalado varios críticos, las coincidencias entre ambos sean notables y sus figuras se superpongan. Esta incertidumbre, que surge de la yuxtaposición de los textos que componen el tercer capítulo, tiene su origen

en la capacidad de reactualizar en el *ahora* de la lectura textos procedentes de diversas épocas que Fornet le atribuye a Arocena (84) y que en realidad pertenece al lector.

Si antes se aludió a la teoría del montaje cinematográfico de Eisenstein, el procedimiento que Renzi emplea al yuxtaponer los fragmentos del Diario de Ossorio y la narración del examen de las cartas puede también vincularse con la técnica del *cut-up*, usada primero por los dadaístas y más tarde por el novelista norteamericano William Burroughs, cuya obra mereció la atención de Piglia en un artículo publicado en 1970 en la revista *Los Libros*. En él Piglia describía el *cut-up* como una técnica que,

[f]undada en el azar, quiebra las fronteras del orden discursivo, rompe la validez de toda articulación lógica, haciendo del montaje simultáneo de textos ya escritos el fundamento de una escritura aleatoria que borra al "creador" instalando un espacio ficticio donde conviven y se amontonan, desmenuzados, toda una suerte de esquemas narrativos y de esqueletos anecdóticos ("Nueva narrativa norteamericana" 13).

Obviando la confianza vanguardista en el potencial poético del azar, ausente en Piglia, lo cierto es que en la configuración de este capítulo se advierten el resto de las características mencionadas. El montaje de textos quiebra las fronteras del orden discursivo instalando un espacio ficticio de incertidumbre donde el "creador" desaparece. Renzi se ha borrado del texto del que se declaró autor (*Respiración* 13) para, aparentemente, limitar su actuación a disponer los materiales que producen, al colisionar, sentidos que no tenían antes. Como sucede en el *cut-up*, donde cada párrafo o cada letra de un texto pueden provenir de lugares y épocas distintos, los fragmentos del Diario, las cartas y la narración de su examen adquieren sentidos nuevos al ser articulados en el mismo nivel de lectura. Reactualizados en la unidad del capítulo, los materiales conviven en un *ahora* de lectura que no es el de Arocena sino el que rige el espacio ficticio, intersticial, en el que se mueve el lector y donde puede captarse el sentido que quería producir Maggi a través de su proyecto. Los envíos entre el Diario y las cartas y las similitudes entre Arocena y el protagonista de la novela utópica que proyecta Ossorio permiten reconstruir los puentes que unen la dictadura de Juan Manuel de Rosas y la de la Junta Militar. La persecución política, el exilio y la búsqueda de la utopía son situaciones compartidas por los miembros de la generación romántica del 37 y los opositores a la dictadura del Proceso en la Argentina del presente narrativo. Como se lee en la carta que le envía al Senador, era ese el punto donde se encontraba el centro del trabajo de Maggi, en la conexión entre el pasado y el presente de Argentina:

Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no solo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí (72).

Aunque razones de espacio impiden una atención más detallada a las ocho cartas que examina Arocena, conviene sacar a colación una cita que constituiría un anacronismo dentro de la hipótesis de lectura propuesta. Se trata de un verso de una canción citado en la sexta carta: “(La grasa de las capitales ya no se banca más ¿Spinetta? *dixit.*)” (93) forma parte del estribillo de la primera canción del álbum *La grasa de las capitales* (1979) de Seru Giran, entre cuyos miembros no se encontraba Luis Alberto Spinetta. Se trata, por lo tanto, de una cita apócrifa y de un anacronismo si ubicamos la narración de este capítulo en 1977, cuando se produce el viaje de Renzi a Concordia. Tal anacronismo, no obstante, puede explicarse dentro del marco establecido por la hipótesis de lectura basada en la premisa de que Renzi es la figura autoral de este capítulo. Si se tiene en cuenta que el tiempo de enunciación del relato es el año 1979 y que algunas cartas son elaboraciones ficcionales de Renzi, no resulta incongruente que se produzcan contaminaciones anacrónicas como esta durante el proceso creativo. Esta interpretación, en todo caso, evita encontrarse ante la incoherencia que supondría asumir que Arocena despliega sobre su mesa cartas que han sido escritas en 1977 y 1979.

Por último, cabe señalar que, en la segunda parte de la novela, titulada “Descartes”, el papel narrativo que el modelo epistolar desempeñaba en la primera deja lugar al diálogo. Como afirma Fornet, el epistolar, ese “género perverso, necesitado de la distancia y de la ausencia para prosperar, no tiene sentido en un diálogo que se establece frente a frente” (85). Es por ello que la presencia de las cartas a partir de la llegada de Renzi a Concordia se reduce, fundamentalmente, al episodio entre Marconi y la mujer aspirante a escritora y a la mencionada en la nota de suicidio de Ossorio que sirve de cierre a la novela.

Una transformación funcional del género

A lo largo de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, se despliega un metadiscurso que teoriza sobre las características e historia del género epistolar. Dejando a un lado las reflexiones presentes en el proyecto de novela utópica de Ossorio, es hacia el final de la correspondencia que mantienen Maggi y Renzi donde las referencias a este modelo de comunicación y de narración ocupan un lugar más notorio. En la última carta que le dirige a su sobrino, el profesor escribe lo siguiente:

La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros? Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, hundirse, volver a aparecer, entreveradas en los camalotes de la corriente. Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos (Piglia, *Respiración* 32).

Las dificultades para encontrarse con Renzi postergan el intercambio de un diálogo directo, cara a cara, que se ve restringido a la forma epistolar a causa de la situación política. La pérdida de fe en la palabra escrita que Maggi asocia a la modernidad hace de la correspondencia una mediación, volátil e insuficiente, exigida por la distancia forzosa, una queja, por otra parte, que constituye una convención del género epistolar desde las *Herodias* de Ovidio (Altman 13). Según Altman, “[g]iven the letter's function as a connector between two distant points, as a bridge between sender and receiver, the epistolary author can choose to emphasize either the distance or the bridge” (13). De acuerdo con la primera opción se pronuncia Renzi: “la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar” (Piglia, *Respiración* 33). En este punto, cabe señalar que esta reflexión refiere a la forma de la novela al tiempo que expresa las condiciones impuestas por la persecución política en Argentina. El exilio y el aislamiento interno son realidades marcadas por ausencias y distancias a las que se alude aquí de un modo desplazado. Así lo desarrolla Pons:

Las referencias a la novela epistolar es una manera de hablar de esos temas “no autorizados” por el régimen. En este sentido se describe una situación histórica real pidiendo “prestadas” las palabras que describirían una modalidad narrativa y literaria. Estas referencias presentan la ambigüedad necesaria para hablar de lo indecible, son “frases aisladas” que nos remiten a la estructura, pero también aluden a la atmósfera que se respiraba en Argentina en los años de la dictadura (“Más allá” 164).

Por otra parte, resulta significativa la manera en que Renzi profundiza en el anacronismo del género epistolar, tan solo mencionado por Maggi y Ossorio (Piglia, *Respiración* 84). Luego de sostener que a este género “lo liquidó el teléfono, volviéndolo totalmente anacrónico” (34), Renzi desarrolla una digresión donde ubica el paso del epistolar al género telefónico en la narrativa de Ernest Hemingway. Según Renzi, no se trata de que en los relatos del americano se tematizen especialmente las conversaciones

telefónicas; por el contrario, su teoría se basa en que “las conversaciones, aunque los personajes estén sentados frente a frente, por ejemplo en un bar o en la cama, siempre tienen el estilo seco y cortado de los diálogos telefónicos” (34). Este modo de razonar, que relaciona los cambios tecnológicos con las características internas de una forma literaria, se vincula directamente con los planteamientos críticos de Benjamin, cuyo ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935) constituye, para Piglia, “un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tiniánov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función” (*Crítica y ficción* 66).

Esta idea de cambio de función es esencial en Piglia porque permite reconstruir una constelación crítica que se halla en los orígenes de su formación intelectual. El propio autor lo ha declarado en varias ocasiones (*Crítica y ficción* 96, 217): Walter Benjamin, Bertolt Brecht y la vanguardia soviética de los años veinte son referentes que le permitieron adoptar una posición alternativa en los debates de la izquierda argentina de la época¹. El compromiso, la autonomía de la literatura y la problemática sobre el realismo aparecían como distintas caras de un debate que giraba en torno a qué significaba ser un escritor revolucionario. En este contexto, Piglia muestra su rechazo a la noción sartreana de compromiso, a la autonomía de la literatura y a la concepción de Lukács del realismo como reflejo de la realidad (García 2016) una oposición que permite observar la toma de lugar del autor argentino en una discusión que viene de lejos. Según Piglia, “la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tiniánov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por otro” (*Crítica y ficción* 66).

En cierto punto de un artículo titulado “Notas sobre Brecht” y publicado en 1975 en la revista *Los Libros*, Piglia realiza un análisis de este debate y describe las características del realismo brechtiano, algunas de las cuales bien podrían aplicarse a su propia práctica:

El realismo brechtiano combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad. En este sentido para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad (y en sus ensayos no habla nunca de la teoría del reflejo) sino quien es capaz de producir otra realidad. (“No soy realista, soy un materialista; escapeo del realismo yendo hacia la realidad” decía Eisenstein con palabras que parecen de Brecht). Esta

¹ A esta línea, Ana Gallego añade acertadamente otras referencias importantes en la constitución de la “poética de la resistencia” de Piglia en el espacio más amplio de la literatura nacional y latinoamericana, tales como el posestructuralismo de Barthes, Derrida y Deleuze y el psicoanálisis (18).

otra realidad es "artificial", construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones (9).

En esta misma línea, la autorreflexividad que se observa en *Respiración artificial* puede leerse como un modo de exhibir las convenciones que la configuran. De esta manera, mostrándose como una realidad construida, artificial, se evita que el producto se emancipe de la producción mediante el borrado de "las huellas de su origen", una operación propia de las estéticas idealistas (Piglia, "Mao Tse-Tung" 22). Por otra parte, la autorreflexividad permite problematizar lo social a partir de la tematización de las características del género novelesco, puesto que, como sostiene Piglia, "[e]n sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen" (*Crítica y ficción* 68). Tales razonamientos se asemejan a los expuestos por Benjamin en la conferencia titulada "El autor como productor" (1934). En ella se encuentra una de las reflexiones del autor alemán más veces parafraseada por Piglia:

[A]ntes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras (Benjamin 119).

Al igual que Benjamin y el propio Piglia, Brecht "define la literatura en términos de producción y por lo tanto no habla de formas sino de técnicas, de instrumentos de trabajo, de medios de producción" (Piglia, "Notas sobre Brecht" 9). Sobre esa base se articula su concepto de transformación funcional. Como señala Benjamin, se trata de "no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista" (125). La transformación funcional supone, por lo tanto, una reapropiación crítica de las técnicas del arte burgués (García, "Ricardo Piglia" 58), una liberación de los medios productivos artísticos para su implementación en la lucha de clases (Benjamin 125).

"Para Brecht las técnicas, los estilos, los procedimientos no tienen una eficacia propia y duradera fuera de su función histórica y de clase" (Piglia, "Notas sobre Brecht" 9). En el caso de *Respiración artificial*, la elección de un género anacrónico como el epistolar tiene un alcance político porque ha sido sometido por Piglia a una transformación funcional. El metadiscurso desplegado a lo largo de la primera parte muestra que las características internas de este modelo narrativo están en perfecta consonancia

con la situación política. En este sentido, el rasgo más evidente, ya mencionado, es la distancia. Al vincularse con el exilio y el aislamiento interior, la distancia inherente al modelo epistolar se politiza al remitir a una situación forzosa que limita las relaciones humanas a la comunicación a través de la palabra escrita. Por otra parte, como se verá en el quinto apartado, la codificación propia de la lengua privada que resulta inherente al modelo epistolar se politiza tanto del lado de la escritura como de la lectura. Del primero porque el remitente se ve obligado a omitir ciertos temas, a cifrarlos o a aludirlos de forma implícita. Los sobreentendidos y elipsis propios del discurso privado toman aquí un sentido político por la naturaleza del tercero que rompe el pacto epistolar entre remitente y destinatario (Doll), una transgresión que constituye un lugar común dentro del género (Altman 94). En *Respiración artificial*, son los mecanismos represivos del Estado dictatorial, representados por Arocena, los que violentan la circulación habitual de las cartas y las someten a una versión paranoica de la lectura atenta o *close reading* tan característica de las novelas epistolares (Altman 92). Por último, la politización definitiva de la figura del destinatario ausente se produce cuando al final de la novela se descubre que Maggi es una víctima de la dictadura y que, por lo tanto, el vacío de la ausencia inherente al modelo epistolar señala el lugar de un desaparecido.

La novela utópica de Enrique Ossorio

Utopía, futuro y porvenir son términos que no solo atraviesan esta novela sino que se encuentran instalados en el núcleo de la poética pigliana. Para el autor argentino, el arte de narrar se basa en “ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (*Crítica y ficción* 98). En el caso de *Respiración artificial*, la noción de utopía se relaciona con el modelo epistolar a través de las anotaciones que Enrique Ossorio realiza en su Diario. Escritas a lo largo del mes de julio de 1850, durante su etapa como exiliado en Nueva York, las entradas del Diario registran el proyecto de una novela utópica configurada a partir de cartas escritas en la Argentina de 1979 y recibidas por un personaje situado entre 1837 y 1838 (Piglia, *Respiración* 84). Para Ossorio, el centro de su novela utópica no se encuentra en la descripción de una época futura, sino en la lectura de los signos que esa época genera:

[E]n 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. El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura.

Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ése es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles. ¿Qué podría inferir de ahí alguien que los leyera dentro de cien años, sin tener frente a sí nada más, sin conocer otra cosa de esta época cuya vida trata de reconstruir? (83)

Alejada de muchas de las convenciones del género, inaugurado por la célebre obra de Tomás Moro (1516), la noción de utopía aparece en Ossorio ligada esencialmente a un presente suspendido, un espacio vacío, una nada entre el pasado y el futuro (80). Como sostiene Luis Ignacio García, “Ossorio toma la utopía en toda su literalidad y la entiende como no-lugar, como sustracción, como resquicio de la historia, como umbral. Utopía es la demora, y nunca una plenitud” (“La ficción como cita” 110). Las tres experiencias sobre las que se propone construir su novela comparten esa misma característica temporal: traición, ambición y exilio son categorías que se proyectan hacia el futuro sobre la base de un presente anulado. Para Ossorio, “el traidor ocupa la posición clásica del hombre utópico” porque su condición lo obliga a “permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin, recompensadas” (Piglia, *Respiración* 79). La ambición, por su parte, se cifra en “la búsqueda de la utopía por excelencia”, el oro, “utopía alquímica”, “metal utópico”, (78) porque se presenta como capacidad para una potencial adquisición de bienes en el futuro. El exilio, por último, es para Ossorio la mejor expresión posible de la experiencia utópica. En sus propias palabras:

Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía (78).

La experiencia del exilio, por lo tanto, es la que determina con más intensidad las características formales de su novela utópica, “escrita en el exilio y *por él*” (85). En efecto, la separación de los seres queridos a causa de la diáspora forzada restringe la comunicación al modelo epistolar. Las cartas suplen a través de la palabra escrita las relaciones con los amigos y con el país perdido: “[¿Q]ué otra presencia de ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares?” (85) La otra razón que lleva a Ossorio a escoger el modelo epistolar como forma de su novela es su naturaleza utópica:

[L]a correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) mientras le escribimos y, sobre todo, después: al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo (84).

Por último, cabe señalar que el rasgo definitivo que define la novela de Ossorio es su naturaleza intrínsecamente utópica en tanto que proyecto sin concreción textual. “Escribo la primera carta del porvenir” (102). Esa es última entrada del Diario a la que se tiene acceso y la que cierra el tercer capítulo y la primera parte de la novela; se pone fin así a la poética en construcción de las entradas anteriores en un gesto que recuerda a los prólogos de Macedonio Fernández en el *Museo de la novela de la Eterna* (1967), en cuyo mundo inédito, según Piglia, “se arma la otra historia de la ficción argentina: ese libro interminable anuncia la novela futura, la ficción del porvenir” (*Crítica y ficción* 122). De la misma manera, la novela de Ossorio se proyecta hacia el futuro y adquirirá sentidos nuevos al verse actualizada junto a los otros textos que forman el tercer capítulo. Es en ese contexto, al situarse en el mismo *ahora* de la lectura que las cartas y el examen de Arocena, cuando el proyecto de Ossorio adquiere las cualidades distópicas que García relaciona con los ecos orwellianos del título, 1979, y con la interpretación del epígrafe de la novela del político: “Manifestación de la cita como estrategia de lectura perversa: Michelet no dice Cada época sueña la anterior, sino ‘Cada época sueña la siguiente’ (Cada época rêve la suivante)” (“La ficción como cita” 110).

Tal inversión establece un puente entre el presente y el pasado que García reconstruye rastreando el camino que siguió esta cita de Jules Michelet hasta llegar a Piglia. Según García, se trata de una cita mal hecha y “seguramente de la cita de una cita, vale decir, la cita del epígrafe que Benjamin inscribe en el centro de la sección utópica de su *exposé* de 1935: *Fourier o los pasajes*” (“La ficción como cita” 110) A través, precisamente, de una reflexión presente en ese texto, en la que Benjamin sostiene que la utopía recibe su impulso de lo nuevo y de lo primitivo, García concluye:

Pero esta utopía que se alimenta de imágenes de la protohistoria puede también, y por su propia estructura circular, transfigurarse en la realización del infierno, el infierno de la repetición, pues si en la utopía de Ossorio cada época sueña la anterior es porque su realización, 1979, es no ya el sueño de un deseo histórico, sino la pesadilla del siniestro retorno de lo mismo: la dictadura (“La ficción como cita” 111).

Una trama de relatos: Arocena y el complot

Atender al contexto histórico en que se desarrolló la escritura de *Respiración artificial* permite comprender otra de las potencialidades políticas del modelo epistolar: la que se deriva de las tensiones que establece con los mecanismos y estrategias del Estado dictatorial para lograr el control absoluto del relato social. El terrorismo de Estado perpetrado durante los años más duros de la guerra sucia en Argentina constituyó la materialización más terrible de ciertas operaciones discursivas llevadas a cabo por los militares. Una de ellas fue la metáfora de la sociedad enferma de la que se sirvió el ejército para legitimar el golpe de Estado de 1976, que adquiriría la condición de acción quirúrgica necesaria con el objeto de curar a la sociedad para restablecer el orden en esa construcción ideal y simbólica que era la Patria argentina (Pons, *Más allá* 31-32). En palabras de Piglia:

Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada (*Crítica y ficción* 36).

A través de un estricto control de los medios de comunicación de masas, el Estado dictatorial producía su discurso hegemónico, “un monólogo de palabras vacías, que sólo brindaban información parcial, deformada o falsa, a través de sus comunicados de prensa o discursos oficiales” (Pons, *Más allá* 35). En ese contexto opresivo, sin embargo, seguían circulando historias clandestinas: “Podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías” (Piglia, *Crítica y ficción* 37). Esta dialéctica entre el discurso oficial y los discursos alternativos constituye uno de los ejes de las relaciones entre literatura y política en Piglia:

Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad (*Crítica y ficción* 35).

Piglia ha insistido a menudo en la idea de un Estado narrador, “una máquina de hacer creer” (*Crítica y ficción* 105) que

monopoliza el discurso público y al que se opone un circuito de relatos privados que a menudo disienten con él. Como señala Pons, en esta oposición al monólogo autoritario se generan una “pluralidad de sentidos y perspectivas, que no sólo dan cuenta de la fragmentación social, sino que se presentan, además, como un intento de rescatar un sentido de los fragmentos y de la fragmentación misma” (*Más allá* 42). Cabe subrayar este último matiz porque desplaza el acento desde la mera tematización hacia la atención a la forma, que se encuentra en el centro de la poética y la reflexión teórica de Piglia, para quien “la forma es siempre social y los lenguajes de la literatura cobran valor en su enfrentamiento con los discursos dominantes en cada momento histórico” (Becerra, “Ricardo Piglia” 8). Como señala Gallego, de acuerdo con los postulados de la vanguardia rusa de principios del siglo XX, “el tipo de lengua utilizada, la sintaxis, los narradores y personajes, en su relación con la palabra y en la misma estructura de la narración, tienen una significación política” (42). Desde esta perspectiva, por tanto, ante la pregunta “¿cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, *Respiración* 19, 148), debe entenderse que lo que está en juego es una determinada concepción de realismo vinculada con la técnica y la forma del relato y no con la idea de reflejar la realidad. Según Piglia:

[L]a literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce. Por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos (*Crítica y ficción* 106-107).

Estas técnicas narrativas de la ficción estatal se articulan, para Piglia, sobre la noción de complot:

[H]ay una política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del Estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura, cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisar el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. A la vez, el Estado anuncia desde su origen el fantasma de un enemigo poderoso e invisible. Siempre hay un complot y el complot es la amenaza frente a la cual se legitima el uso indiscriminado del poder. Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos del poder y del contrapoder se anudan (*Antología* 100).

La clandestinidad, la inteligencia del Estado, el control y la amenaza invisible son elementos que circulan latentes en *Respiración artificial* y cuya presencia gana un primer plano durante el examen de las cartas interceptadas por los servicios secretos que ocupa el tercer capítulo. Arocena, lector del Estado,

se presenta como antagonista del resto de personajes porque opera en la novela como encarnación del poder omnímodo de la dictadura. Su lectura interroga los textos con la seguridad de que en los signos se cifra un complot que hay que descifrar. Sobre las cartas planea una amenaza invisible, una sospecha que justifica su interceptación y presencia en el despacho de Arocena y también las operaciones que el técnico realiza con ellas: clasificarlas, observarlas a contraluz, fotocopiarlas, separarlas en párrafos, reordenar el texto o buscar en él repeticiones, anotando las recurrencias y contando las sílabas. A lo largo del capítulo se asiste a una evolución en la lectura de Arocena, que avanza hacia una paranoia extremada en las últimas páginas. Para Piglia, este estado, la paranoia, “antes de volverse clínica, es una salida a la crisis del sentido” (*Antología* 99). El examen de Arocena, por momentos, parece una vertiente represiva de un arte adivinatorio, una angustiada hermenéutica del futuro que busca “captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido” (Piglia, *Respiración* 97). De hecho, el colapso interpretativo que cierra el tercer capítulo y la primera parte de la novela es similar al que se halla en el relato de *Prisión Perpetua* (1988), donde una mujer comienza a tomar pequeñas decisiones de su vida a partir de lo que interpreta en su lectura del *I-Ching*, el clásico libro oracular chino. La última línea del relato, “A veces consultaba el I-Ching para saber si debía consultar el I-Ching” (Piglia 34), constituye un exceso que funciona como cierre narrativo de un modo equivalente a la paranoia de Arocena, que alcanza el límite al buscar con denuedo en el texto epistolar vocales repetidas, anagramas o letras que sustituidas por cifras arrojan fechas, horas y nuevas preguntas: “¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? A mí, pensó Arocena, no me van a engañar” (Piglia, *Respiración* 101).

Del otro lado del examen, las cartas operan como un recorte que reelabora algunos de los discursos sociales que circulaban en la Argentina de la dictadura. Forman sobre la mesa de Arocena un mosaico de los discursos de aquellos “que nunca tienen acceso a la palabra, es decir, que no tienen la posibilidad de expresar públicamente sus ideas en un discurso que sea oído y transcrito públicamente” (Piglia, *Respiración* 44). Como apunta Venegas, “it is the use of letters as a narrative form that best captures on a rhetorical level the ‘verdad particular’ of those who, like Ossorio, find it difficult to relate to authorized notions of national identity” (78). Esa verdad particular se desprende también de la lengua reproducida en las cartas; cada una de ellas está escrita en una suerte de idiolecto, una lengua privada que se inserta en un contrato de escritura y de lectura entre remitente y destinatario y que tiene una sintaxis, un léxico y unas alusiones y sobrentendidos determinados. En última instancia, el potencial

político de tales usos particulares de la lengua es análogo al que el propio Piglia encuentra en la manera en que Esteban Echeverría reproduce en *El matadero* (1871) la voz del bárbaro, donde la oralidad “actúa como localizador de procesos sociales que se desarrollan fuera de los lugares institucionalizados, por tanto apartados del discurso político del poder e incluso enfrentados a él” (Becerra, “*El matadero*” 241). Entre este enjambre de voces se mueve Arocena, la encarnación del deseo de la dictadura de dominar la narración. Su lectura, en definitiva, es la del Estado dictatorial: una persecución paranoica que busca descifrar, en el murmullo de la historia, de qué manera quieren destruirlo.

Bibliografía citada

Altman, Janet G. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus, Ohio State University Press, 1982.

Becerra, Eduardo. “*El matadero*, de Esteban Echeverría. Tensiones discursivas en el camino hacia la emancipación literaria hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, 2011, pp. 233-242.

———. “Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad”. *Cuadernos Lírico*, Hors-série, 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/7926>.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, 1975.

Berg, Edgardo. “La búsqueda del archivo familiar: notas de lectura sobre *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Confluencia*, n.º 1, vol. 10, 1994, pp. 45-56.

———. “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”. *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Daniel Mesa Gancedo(coord.), Colección América, Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006, pp. 23-54.

Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel, 1997.

Doll, Darcie. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”. *Revista Signos*, n.º 51-52, vol. 35, 2002, pp. 33-57. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003#29.

Donaire del Yerro, Inmaculada. “*Respiración artificial* de Ricardo Piglia: una reformulación de la novela de artista tras el fin de las utopías”. *Revista chilena de literatura*, n.º 2, 2016, pp. 53-74. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41243/42781>.

Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Gallego Cuiñas, Ana. *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid, Ediciones Iberoamericana, 2019.

García, Luis Ignacio. “La ficción como cita del presente. Notas sobre *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Revista de Teoría del Arte*, n.º 18, 2016, pp. 101-115.

———. “Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos”. *Iberoamericana*, n.º 49, 2013, pp. 47-66.

Morales Morante, Luis Fernando. “Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje”, 2009. Disponible en: http://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/106227/trafon_a2009.pdf.

Morello-Frosch, Marta. “Significación e historia en *Respiración artificial*”. *Valoración múltiple. Ricardo Piglia, Jorge Fornet* (coord.), Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, pp. 149-162.

Piglia, Ricardo. “Nueva narrativa norteamericana”. *Los libros*, n.º 11, 1970, pp. 11-14.

———. “Mao Tse-Tung, práctica estética y lucha de clases”. *Los Libros*, n.º 25, 1972, pp. 22-25.

———. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros*, n.º 40, 1975, pp. 4-9.

———. “La prolijidad de lo real”. *Punto de Vista*, n.º 3, 1978, pp. 26-28.

———. *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de trapo, 2000.

———. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.

———. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.

———. *Nombre falso*. Barcelona, Penguin Random House, 2014.

———. *Antología personal*. Barcelona, Anagrama, 2015.

———. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona, Anagrama, 2017.

Pons, María Cristina. “Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 39, 1994, pp. 153-173.

———. *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Sazbón, José. “La reflexión literaria”. *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Jorge Fonet (coord.), Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, pp. 119-140.

Venegas, José Luis. “The Genre of Treason: Epistolarity in Ricardo Piglia’s *Respiración artificial*”. *Revista Hispánica Moderna*, nº 1, vol. 66, 2013, pp. 73-87